

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
SECRETARÍA DE POSGRADO**

**MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE
MÚSICA DE CÁMARA**



**Aproximaciones interpretativas al tratamiento de
elementos de la música popular argentina en dos
obras de música de cámara: “Buenos Aires en
Llamas” y “Litoral”**

Memoria final

Maestranda: Lic. Marcia Prendes

Director de Memoria: Dr. Federico Buján

Director de Concierto: Mg. Benjamín Vilte

2022

ÍNDICE

1. ACERCA DEL ESTUDIO	5
1.1. Introducción	5
1.2. Objetivos	7
1.3. Antecedentes y estado de la cuestión	8
1.4. Estrategia metodológica	12
2. APROXIMACIONES CONCEPTUALES Y TÉCNICO - INTERPRETATIVAS	15
2.1. Algunas discusiones sobre la música popular en marcos académicos	15
2.2. Sobre referencias técnico – interpretativas del piano en el tango	18
2.3. Sobre la interpretación de géneros musicales birrítmicos	21
3. PRESENTACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE CASO	25
3.1. Sonata Tanguera “Buenos Aires en llamas” de Pablo Aguirre	25
3.1.1. Sonata ¿nacional?	25
3.1.2. Aproximación analítica y estilo compositivo	30
3.2. “Litoral” de Luis Barbiero	32
3.2.1. Sobre el chamamé	32
3.2.2. Aproximación analítica y estilo compositivo	35
4. CARACTERIZACIÓN Y PROPUESTAS INTERPRETATIVAS PARA “BUENOS AIRES EN LLAMAS”	40
4.1. Características de la melodía	40
4.2. Características del acompañamiento (modelos de marcación).	48
5. CARACTERIZACIÓN Y PROPUESTAS INTERPRETATIVAS PARA “LITORAL”	64
5.1. Características de la melodía	64
5.2. Características del acompañamiento	74
6. CONSIDERACIONES FINALES, DESAFÍOS Y NUEVAS APERTURAS	80
7. BIBLIOGRAFIA	87

Gracias a Liliana Chernigoy, Federico Buján y Benjamín Vilte, por su amable y profesional acompañamiento académico. A Luis Barbiero y Pablo Aguirre, por su creatividad inspiradora. A Inés Mingarini y Luisina Gioria, cómplices de este recorrido musical.

Agradezco por siempre a mi familia, apoyo imprescindible.

Dedico a Ramiro, el amor de mi vida y a Simón, amor de nuestra vida.

De la raíz a la copa

1. ACERCA DEL ESTUDIO

1.1. Introducción

Las expresiones “música académica” y “música popular” constituyen categorías amplias que activan procesos de significación diversos, desplegando órdenes del sentido que van mutando a través del tiempo y del espacio. Sin embargo, sus marcadas diferencias, que abarcan desde aspectos propios de su construcción discursiva hasta cualidades relacionadas con las condiciones en las que se desenvuelve su performatividad, no han impedido que se establezcan distintos tipos de relación entre ambos universos.

En la presente Memoria, en el marco de la Maestría en Interpretación de Música de Cámara de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), proponemos el desarrollo de un estudio de casos que nos permitirá discutir y tensionar una serie de problemáticas de índole eminentemente interpretativo-musical. Considerando que gran parte del corpus camarístico existente se vincula (de diversos modos) con la música popular argentina y que no abundan investigaciones que aborden su especificidad en la interpretación, las obras seleccionadas se presentan como muestra intencional representativa en función de la problemática propuesta. A tales efectos, exploraremos en profundidad “Buenos Aires en llamas” (Aguirre, 2003) y “Litoral” (Barbiero, 2018), producciones que pertenecen al ámbito de la música de cámara e incorporan elementos de la música popular argentina: para el primer caso, referidos al tango, y para el segundo, al chamamé; lo cual les confiere ciertos rasgos distintivos y particulares.

De este modo, luego de explorar la problemática y sus alcances, se profundizará en el análisis específico para finalmente avanzar en el aporte de propuestas interpretativas para el abordaje musical de las obras seleccionadas en el marco del concierto final de la Maestría. Así es que, a partir de un estudio de casos, pretendemos aportar a la reflexión general sobre el objeto de estudio y a la elaboración de estrategias interpretativas factibles de ser aplicadas a otras obras camarísticas que contengan similares características.

En primer lugar, y en cuanto a una aproximación concreta a nuestro arco de problemáticas, partimos de considerar que para interpretar obras de cámara que presentan elementos de la música popular argentina se torna necesario abordar los mismos

considerando su especificidad en la actualidad, sin perder de vista que el objeto de estudio implica un proceso dinámico en constante desarrollo. En este sentido, podemos advertir desafíos interpretativos de tipo:

- Sonoros, o de “toque” popular: comprendiendo la apuesta de resolver en instrumentos de la tradición de la música clásica, rítmicas que tradicionalmente están interpretadas con guitarras o percusión, en cuanto a si se desean emular o traducir determinado tipo de sonoridades (como la de la voz, el acordeón, el repique del bombo o el rasguído de la guitarra, por citar algunos).
- De cualidades propias de los géneros de la música popular argentina: texturas, estructuras, forma y desarrollo armónico, siendo un desafío el cómo encarar interpretativamente estas relaciones y su funcionamiento en las obras.
- De notación y su interpretación: considerando la compleja relación entre la música y sus sistemas de representación, y partiendo de la base de que en la música académica la partitura presenta marcadas diferencias respecto del modo en que funciona en la música popular. En el conjunto de músicas que poseen notación escrita o están integradas de alguna forma a esta tradición, los símbolos representados en la partitura pueden lograr aproximarse en un alto porcentaje al resultado sonoro y en otros casos la parte escrita omite todo tipo de detalles o solo sugiere ciertas pautas, concediendo libertades para que el intérprete elabore ideas musicales acordes al género y estilo de la pieza musical que interpreta, suponiendo que éste sabe cómo hacerlo. Actualmente existen diferentes estandarizaciones de notación musical, lo cual representa para el intérprete nuevos desafíos al momento de analizar, descifrar y traducir en sonidos las intenciones del compositor.
- De criterios de valoración y legitimación: considerando ciertos debates actuales (como por ejemplo, los desarrollados al interior de una serie de proyectos de investigación de la Universidad Nacional del Litoral)¹ que sostienen que resulta difícil insertar la música y la musicología popular en los

¹ CAI+D 2009 “Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del `80”. Directora: Elina Goldsack.

CAI+D 2011, “Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática”. Directora: Elina Goldsack.

CAI+D 2016, “Cambios e innovaciones en la canción popular argentina a partir de los `60. Desafíos a las categorías genéricas vigentes”. Directora: Elina Goldsack.

ámbitos académicos, así como producir sistematizaciones válidas para su enseñanza e interpretación, ya que su integración se ha visto muchas veces obstaculizada por enfoques que revelan, en algunos casos, que si no se incorporan “procedimientos de producción” característicos, ni se tiene en cuenta su especificidad, se siguen reproduciendo modelos pedagógicos pensados para otras músicas, lo cual denota a su vez un planteo de supuesta “universalidad” de los mismos. Asimismo, provocan reducciones y simplificaciones en la materia de estudio, pues todo se vuelve analizable a partir de la música y musicología académica (Goldsack et al., 2009).

Como músicxs, investigadorxs, docentes e intérpretes de música de cámara, consideramos fundamental aportar criterios específicos para la interpretación de las obras en cuestión, porque reconocer aquellos rasgos a partir de sus cualidades propias y funcionamientos específicos, permite comprender relaciones que se establecen entre la música académica y la música popular y posibilita abordar este tipo de repertorios con una propuesta interpretativa pertinente, respetuosa, reflexiva y fundamentada.

1.2. Objetivos

Objetivo general

Aportar elementos teóricos y metodológicos para la construcción de estrategias y criterios interpretativos orientados al abordaje de elementos de la música popular argentina en obras de música de cámara.

Objetivos específicos

- Determinar en qué aspectos las obras se pueden vincular con la música académica y en cuáles otros se encuentran presentes elementos de la música popular argentina, y definir cómo se relacionan estos aspectos y elementos en las obras seleccionadas. A partir de lo anterior, establecer relaciones entre el análisis y estudio interpretativo.
- Enfocar las diversas problemáticas y desafíos interpretativos en las obras seleccionadas e identificar los márgenes de libertad en la interpretación de las partituras, analizándolas

a partir de sus propios procesos de producción, legitimación y de sus particularidades históricas/temporales/espaciales.

- Fundamentar, a través de este estudio, el enfoque y los criterios interpretativos adoptados para la interpretación de las obras seleccionadas en el concierto final, contribuyendo, a la par, a la difusión de bibliografía musicológica argentina y latinoamericana poco frecuentada y repertorio camarístico argentino inexplorado, incluyendo enfoques de músicxs, compositorxs, docentes e investigadorxs del campo en la actualidad.

1.3. Antecedentes y estado de la cuestión

Existen numerosas publicaciones que abordan el concepto de “popular” en la música, considerando revistas sobre estilos puntuales de música popular, estudios de tipo sociológicos y estudios histórico-musicológicos concretos, entre otros.

Al remitirnos al concepto en particular, resulta inagotable poder recopilar todas las categorías especializadas y específicas de nomenclaturas estilísticas que se crearon y circularon, y que luego son revisadas y recreadas en el presente. Como mencionamos anteriormente, el objeto de estudio abordado implica un proceso dinámico en pleno desarrollo, siendo esta situación también parte de la problemática, ya que precisa de la constante revisión del sentido, de sus significados, de acuerdo a la contextualización en el tiempo y espacio en que se estudia.

Para abordar las problemáticas planteadas se diseñaron distintas estrategias que apuntan a resolver los objetivos propuestos. En este sentido, el trabajo se enmarca en la relación entre música académica y música popular argentina a partir de investigaciones actuales realizadas por musicólogos y músicxs e intérpretes argentinos y latinoamericanxs, en cuyas reflexiones de campo confluyen disciplinas musicológicas, didácticas e interpretativas interrelacionadas entre sí y factibles de ser aplicadas directamente a los estudios de caso.

El foco de la investigación toma como base la premisa de Piston (1984) sobre la importancia de la interpretación en vivo como forma insustituible de representación musical y el aporte de Guerrero (2012), el cual refiere a posicionamientos musicológicos y debates actuales que coinciden en la necesidad de incorporar la instancia performativa (interpretación) al análisis del lenguaje musical y de comprender cómo se integran los factores ideológicos con los musicales, priorizando el lugar del sujeto en el proceso

musical. Los fundamentos radican en que –a diferencia de las definiciones provenientes de la musicología histórica- la determinación de un género es “el resultado de una negociación que incluye tanto aspectos puramente relacionados con el sonido como otros emergentes de la experiencia de los individuos involucrados en el hecho musical” (Guerrero, 2012, p.4), y que a diferencia de lo que ocurre en la música clásica, donde la flexibilidad de la performance está limitada a estrechas decisiones de tempo, dinámica, fraseo y articulación, las performances en la música popular permiten una gran flexibilidad y creatividad al punto tal de poder el intérprete “dar forma, reforzar o aún cambiar un género” (Hamm 1994, citado por Guerrero, 2012, p 12).

Más aun al interior del repertorio camarístico seleccionado, tomamos de referencia los aportes de Piston (1984) en relación a que el estilo rítmico y la textura generada son tan importantes como la melodía en sí, y que el acompañamiento musical “(...) suministra diseños rítmicos y la pulsación que establece el grado de movimiento subyacente de la música. Esta función puede afectar de una manera vital el significado musical de la melodía misma” (Piston, 1984, p 457). Estos diseños son conocidos en la música popular como modelos de acompañamiento, y tanto en el tango como en el chamamé se pueden identificar varios, los cuales constituyen su especificidad y poseen una relación intrínseca con la melodía, subrayando el carácter integral de las obras de cámara seleccionadas.

Partiendo entonces del hecho que la interpretación musical es un factor clave en el análisis, y que el mismo no abarca solamente cuestiones propiamente musicales sino también la posibilidad de concebir el hecho musical y su correspondiente escucha como un acto en el que intervienen distintos sujetos (con sus respectivas nociones de expectativas y competencias), se torna necesario abordar al objeto de estudio de modo interdisciplinar e integral, mediante un enfoque cualitativo en el que confluyan disciplinas musicológicas y didáctico-interpretativas interrelacionadas.

En relación a la musicología popular en Argentina y Latinoamérica se encontraron investigaciones documentales actuales afines. Ejemplo de ello es lo compendiado sobre estudios de González (2001, 2007, 2013), Mendivil (2016), Goldsack *et al* (2009) y Ochoa (2003, 2006), por citar algunos. Dichxs autorxs abordaron críticamente problemáticas actuales (muchas de ellas presentadas en congresos de la IASPM –AL) junto a sus marcos teóricos y metodologías, con el objetivo de avanzar en la articulación de un pensamiento sobre música desde América Latina, y como una forma de definir los desafíos que enfrenta una musicología enfocada hacia la música popular. En las

investigaciones enunciadas se reflexiona acerca de las diversas definiciones de música académica y música popular, determinaciones de estos conceptos, aplicaciones en diversos estudios de caso y maneras en que se relacionan. Las mismas brindan el marco teórico y contextual aportando un enfoque interdisciplinar, transversal y descriptivo.

En relación a disciplinas relacionadas al objeto de estudio, además de los aportes bibliográficos de los seminarios realizados pertenecientes a la Maestría, se encontraron estudios teóricos generales, como ser aproximaciones semióticas sobre discusiones en torno a la conceptualización de los géneros (Tarasti, 2015) y análisis sobre diversas propuestas teóricas y el proceso cognitivo de la categorización de los mismos (Guerrero, 2012), como así también estudios teóricos más específicos, entre ellos, sobre el fenómeno de proyección folklórica analizando la apropiación de estructuras musicales del folklore por parte de compositores que no pertenecen al ámbito geográfico de los cultores originarios, generando una proyección hacia un nuevo público (Cámara, 1999). De igual modo se encuentran investigaciones de Plesh (1996) quien analiza el fenómeno de apropiación de tradiciones musicales de la llanura pampeana por parte de compositores nacionalistas argentinos; estudios de caso, como ser los que abordan la obra de Guastavino, asumiendo que su obra alcanzó una magnitud tal que supera la dicotomía u oposición entre las categorías de “culto” y “popular” o de lo “anacrónico” y lo “moderno” (Mansilla, 2012); y finalmente las tesis sobre la caracterización de la música de raíz folklórica en la obra de Remo Pignoni (Ascúa *et al*, 2006), análisis sobre cuatro de sus chacareras (Prendes, 2016) y la cueca cuyana como objeto de estudio, abordando además del análisis musical, su génesis, contexto e identidad sociocultural a lo largo de la historia (Sánchez, 2004).

Entre los estudios especializados en la música popular, se encontraron métodos de análisis de música popular de Tagg (1982), tablas y fichas de análisis auditivo de Aguilar (1991 y 2009), métodos de análisis de Alchourrón (1991), López Cano (2011 y 2015) y Madoery (2000 y 2007), entre otros. Los autores mencionados sistematizaron metodologías para la audición, el arreglo, la creación y la improvisación de la Música popular y establecieron clasificaciones de análisis de parámetros musicales (notación, ritmo, forma, armonía, melodía, texturas, procedencia o reminiscencia, etc.).

De Aguilar (2009), resultan de aporte los modelos de tablas de análisis que contienen, enuncian y ordenan de modo sintético el discurso musical a través del eje temporal, delimitando las diversas partes o secciones. A partir de allí, lo formal puede

relacionarse con diversos aspectos de análisis proporcionado por Tagg (1982), quien, si bien anticipa que la lista no necesita -ni debiera- ser aplicada en forma estricta, aporta una forma de asegurarse que ningún parámetro importante de la expresión musical haya sido pasado por alto en el análisis. La misma incluye:

1. Aspectos del tiempo: duración del OA (Objeto de Análisis), y relación de este con cualquier otra forma simultánea de comunicación; duración de las secciones dentro del OA; pulso, tempo, metro, periodicidad; ritmo, textura y motivos.
2. Aspectos melódicos: registro; rango de las alturas; motivos rítmicos; vocabulario tonal; contorno; timbre.
3. Aspectos de orquestación: tipo y número de voces, instrumentos, partes; aspectos técnicos de la performance; timbre; fraseo; acentuación.
4. Aspectos tonales y texturales: centro tonal y tipo de tonalidad (si hay); idioma armónico; ritmo armónico; tipos de cambio armónico; alteración de los acordes; relaciones entre voces, partes, instrumentos; textura y método compositivo.
5. Aspectos dinámicos: niveles de fuerza sonora, acentuación; audibilidad de las partes.
6. Aspectos acústicos: características de lugar de la performance; grado de reverberación; distancia entre la fuente del sonido y el oyente; sonidos “externos” simultáneos.
7. Aspectos electromusicales y mecánicos: paneo, filtros, compresión, etapas, distorsión, delay, mezcla, etc.; muteo, pizzicato, frullato, etc.

Finalmente, cabe destacar que resulta inagotable poder recopilar todas las producciones de música de cámara vinculadas (de múltiples modos) a la música popular argentina; sin embargo, en el relevamiento bibliográfico realizado no se encontraron estudios musicológicos específicos que aborden su tratamiento interpretativo. Asimismo, y como hemos visto, existe un considerable corpus de estudios académicos sobre la música popular pero no así sobre aspectos puramente musicales o performáticos, por lo tanto, existe una problematización que subyace cuando se pretende analizar, interpretar y enseñar todas las músicas desde la lógica del estudio de la música académica. Cualquier reducción y/o simplificación en nuestra materia de estudio corre el riesgo de inducir a esquematismos y ortodoxias que redundan generalmente en la rigidez interpretativa. Estos

puntos fundamentan la necesidad de abordaje del objeto de estudio en la presente investigación.

Como antecedente y punto de partida, consideramos la investigación de Mingarini (2010), quien realizó un primer acercamiento investigativo y análisis formal de “Buenos Aires en Llamas” (2003), denotando que existe una relación dialéctica entre la música académica y la música popular. Asimismo, resultan fundamentales los aportes de Falú et al. (2011) y Kutnowski Prati y Costantini (2022) sobre sonoridades del litoral; y de Posetti (2018) sobre el piano en el Tango, profesionales de reconocida trayectoria artística que profundizan sobre características conceptuales en el área y brindan soporte conceptual teórico y analítico para la recopilación, caracterización y clasificación de elementos de la música popular argentina aplicable al tratamiento interpretativo de los dos estudios de caso seleccionados.

Cabe destacar la incansable labor de lxs músicxs investigadores y especialistas citados anteriormente, quienes permiten, desde la producción artística, involucrar directamente a lxs intérpretes con los materiales y procedimientos propios de los estilos de nuestra tradición cultural resignificada desde la actualidad. El reciente proceso de sistematización del lenguaje posibilita la incorporación de contenidos y herramientas didácticas e investigativas que aportan a la interpretación de la música popular argentina de raíz folklórica y tango.

1.4. Estrategia metodológica

La presente investigación refiere a un estudio de lógica cualitativa centrado en el abordaje de dos estudios de caso de música de cámara argentina. La selección de los mismos se presenta como muestra intencional representativa en función de la problemática propuesta: para el caso de “Buenos Aires en llamas” recuperando elementos provenientes del tango y “Litoral” de la música de raíz folklórica argentina, más concretamente del chamamé.

Para dar cumplimiento a los objetivos propuestos se abordaron las problemáticas interpretativas enunciadas en la presente introducción, a través de estudios teórico-

didáctico-interpretativos de músicxs especialistas actuales, argentinx y equipos especialistas en el campo musical y musicológico específico.

En concordancia con los postulados de Goldsack y López (2012), el propósito del análisis de las obras seleccionadas fue brindar una posibilidad de esclarecimiento de lo que ocurre al interior del discurso musical, evitando generar en el mismo una construcción que posea códigos de mayor complejidad que la música misma y su respectiva interpretación. En este sentido, resultó de utilidad organizar el trabajo a través de los métodos de sistematización de herramientas de análisis extraídos de las investigaciones detalladas a continuación, atendiendo al aspecto puramente interpretativo y haciendo foco en el estudio de elementos de la música popular argentina al interior de las obras seleccionadas.

Se tomaron como referencia, para el caso de “Litoral” (2018), categorizaciones y corrientes interpretativas presentadas por Falú et al. (2011) y Kutnowski Prati y Costantini (2022) que establecen, entre otras cuestiones relacionadas a la caracterización del chamamé, una clasificación de elementos constitutivos del género. Para el caso de “Buenos Aires en Llamas” (2003), se tomó como referencia el análisis de elementos constitutivos del tango comprendido en las investigaciones de Possetti (2018), asociados a la decodificación, discriminación, sistematización e interpretación de los mismos, además de la profundización del lenguaje. Los métodos descriptos están actualizados y aportan al esclarecimiento y organización de las convenciones propias del chamamé y del tango, en tanto herramientas constitutivas de los respectivos géneros.

Al respecto, se llevó a cabo la identificación y análisis de elementos de la música popular argentina contenidos en los dos estudios de caso permitiendo efectuar un proceso de síntesis necesario para poder arribar a la interpretación musical. Cabe destacar que en ambos casos se trabajó con las respectivas partituras originales y evaluó, de acuerdo a la factibilidad de aplicación de los métodos seleccionados, propuestas interpretativas especializadas para el abordaje de problemáticas mencionadas al interior de “Buenos Aires en Llamas” (2003) y “Litoral” (2018). De este modo, la estrategia metodológica también posibilita aplicar los aportes investigativos específicos al tratamiento interpretativo de otras obras de música de cámara que contengan características similares.

Es así que, sobre la base de la investigación y construcción metodológica propuesta, la Memoria se organiza de la siguiente manera: Capítulo 1, introducción,

objetivos, antecedentes, estado de la cuestión y construcción metodológica, presentando el desarrollo del marco teórico con el fin de brindar una breve recopilación de investigaciones que abordan el objeto de estudio en general y problemáticas actuales en torno a la interpretación de obras de música de cámara que contienen elementos de la música popular argentina en particular. Capítulo 2, una breve contextualización acerca de la conceptualización e implicancias del estudio de la música popular en los marcos educativos académicos en Argentina y Latinoamérica, y algunos lineamientos generales y problemáticas sobre la interpretación del tango y los géneros birrítmicos. Capítulo 3, presentación de los dos estudios de caso, principales características en torno a las obras y estilo compositivo. Capítulos 4 y 5, construcción de criterios y propuestas interpretativas de acuerdo a los métodos seleccionados para el abordaje de “Buenos Aires en llamas” y “Litoral” en el concierto final de la Memoria, generando una aproximación al lenguaje y a la sonoridad de las obras de música de cámara de acuerdo a sus características constitutivas. Capítulo 6, discusión y reflexiones generales sobre la interpretación a partir de los estudios realizados y los criterios adoptados para el abordaje interpretativo de las obras seleccionadas.

2. APROXIMACIONES CONCEPTUALES Y TÉCNICO - INTERPRETATIVAS

2.1. Algunas discusiones sobre la música popular en marcos académicos

El término música popular es tan abarcativo que incluye las acepciones de “popular” descriptas por la Real Academia Española (del pueblo, relativo a él, de las clases sociales menos favorecidas, querido o conocido) como así también, está referido a músicas que –no siendo masivas ni conocidas, ni pertenecientes a las clases sociales menos favorecidas- son consideradas populares por el tipo de repertorio, los instrumentos que utilizan o por sus modos de producción. Otra forma usual de definir la música popular es en oposición a la “música culta o académica”, como si la delimitación de su especificidad ayudara a su identificación (Vega, 1979).

González (2013) abordó críticamente los problemas tratados en los congresos de la IASPM - AL, junto a sus marcos teóricos y metodologías, con el objetivo de avanzar en la articulación de un pensamiento sobre música desde América Latina, y como una forma de definir los desafíos que enfrenta una musicología enfocada hacia la música popular. Según González (2013), a pesar de la resistencia histórica de la academia para considerar a la música popular como objeto de estudio, algunos investigadores latinoamericanos desarrollaron su propia interpretación de los hechos, citando justamente a Carlos Vega, entre otros.

Más aun, y como describe Vega (1979), ya desde sus inicios existía una tendencia en la investigación musicológica en Argentina de establecer una analogía entre la “música clásica” y la “popular” con las clases sociales “altas” y las “bajas”, situando los conceptos como opuestos. La música clásica también era conocida como “música superior” o “cultura”, como “modelo perdurable, digno de la historia” por “(...) la altura del pensamiento, la hondura del sentimiento y la maestría de la técnica, (...) que alude principalmente a las grandes formas y evoca por asociación a las altas clases sociales” (Vega, 1979). A estas especificaciones de “nivel elevado”, se oponía la expresión “música popular”, relacionándola en casi todas sus acepciones con las clases sociales medias e inferiores, las menos ilustradas, y hasta con los grupos rurales o folklóricos. Con frecuencia la terminología “popular” fue voz despectiva, en el sentido de inferior. En el

orden musical indicaba ideas y técnicas mediocres y, si la intención era peyorativa, sugería medios o elementos de mínima calidad.

Al respecto, Ochoa (2003) asume que, en la música popular, “en su versión de izquierdas”, el proceso fue identificar al pueblo como portador de una tradición “auténtica” en contra de la impostación de las clases dominantes y como la lucha contra la invasión de lo extranjero. En una posible relación con estas conceptualizaciones, resulta inevitable advertir una vinculación de la música con procesos políticos. En este sentido y correspondencia, González (2013) asume que los procesos de inclusión social también pasan por los de inclusión académica y que la presencia de la música popular en el debate académico contemporáneo es fundamental y constituye una forma de incorporar socialmente a vastos sectores de la población latinoamericana que son segregados.

La institución musical y otros espacios públicos de enseñanza, entendidos como centros de poder, normalizadores, ejercen formas de tradicionalizar como modo de adoctrinamiento y disciplinamiento para eliminar la variedad, la diversidad y multiplicidad (Ochoa, 2003). En este sentido —e históricamente— los conservatorios excluyeron a las músicas populares, y han formalizado un lenguaje y un tipo de práctica como apropiada y otro como no apropiada, generando una gran tensión en dicha relación y acrecentando el desafío de cómo institucionalizar sin dejar de lado la diversidad de músicos y músicas. Es así que la relación música – academia se presenta como una dimensión paradójicamente compleja, la cual trae aparejada exclusión, rechazo y dificultad de disciplinamiento por parte de los “rebeldes” que constantemente se salen de las prácticas consideradas como las “apropiadas” (Ochoa, 2003).

Sin embargo, Ochoa (2006) asume que en la actualidad se está produciendo una intensificación de un momento histórico de cambio estilístico en las músicas populares, motivo por el cual los términos asociados a la música popular y a los géneros, tales como “local”, “Popular”, “auténtico” o “tradicional” son altamente polémicos. En efecto, en el libro *Músicas locales en tiempos de globalización* (2018) se presentan algunas de las polémicas que se dan en torno a los procesos de transformación musical en la actualidad. En investigaciones de Goldsack *et al.* (2009) también se asume que las músicas se encuentran en medio de un profundo proceso de transformación: de los géneros populares, de las fronteras entre “lo culto” y “lo popular”, de las estructuras de los instrumentos musicales, las tecnologías para producir sonidos y comunicarlos, los modos como la

música junta a las personas, e incluso hasta las razones por las cuales las personas hacen o escuchan música.

En efecto, según González (2013), en la actualidad de los estudios en música popular se observa una tendencia a evitar el uso de criterios esencialistas para definir género musical, comprendiendo que el mismo puede ser más una categoría del discurso que un rasgo intrínseco a la música. Asimismo, Ochoa (2006) asume que la problematización de la idea de género en los estudios de música popular es relativamente reciente y los géneros musicales son categorías operativas de creación artística y de uso analítico, pero la unidad de la noción de género como concepto claramente definido, al ser cuestionada, se maneja dentro de las fronteras manipulables de poder. Siguiendo este lineamiento, y a menos que dichas fronteras hayan sido borradas voluntariamente, se puede concluir en que todas las categorías clasificatorias son construcciones a lo largo de la historia y son sistemas para organizar y validar las diversas jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras. De este modo, la idea de género se presenta como una construcción social, una pieza móvil sujeta a las necesidades de determinado grupo (González, 2013).

Como pueden observarse, al igual que las problemáticas en torno a la conceptualización y delimitación de la música popular, existen parangones con las problemáticas en torno a la conceptualización y delimitación de los géneros (Prendes, 2020). Desde estos estudios, entonces, es que se ha hecho cada vez más claro comprender que las categorías genéricas no son evidentes ni naturales: su definición está asociada a ciertos procesos históricos de valoración de lo musical y de movilización cultural. En este sentido, lo aceptable y valorable de un género musical se encuentra en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no solo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo (Ochoa 2003, 2006).

Claramente, uno de los puntos donde lxs autorxs confluyen es en el hecho de que el estudio de la música popular implica una cuestión interdisciplinaria. En relación a este punto, una perspectiva correcta de análisis opera bajo la premisa de que el discurso musical se nutre de aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos; relevantes al género, función, estilo, situación de

performance y actitud de escucha relacionada con el evento sonoro que es estudiado. Al respecto, Goldsack *et al.* (2009) sostienen que:

Ubicar una obra musical dentro de un marco genérico, implica caracterizarla en varios sentidos, desde lo técnico musical hasta su relación con el contexto social y sus modalidades de circulación. A través del tiempo estos criterios de inclusión de determinados géneros cambiaron y los mismos han ampliado sus fronteras. Por esto, se plantea la necesidad de indagar en sus características estéticas, sus procedimientos retóricos, alcances sociales, naturaleza y profundidad de sus cruzamientos (Goldsack *et al.*, 2009, p. 70)

En este sentido, y circunscribiéndonos a nuestra escena local, Liut (2017) afirma que una de las noticias en lo que va del siglo XXI fue “la salida del paradigma de la música ‘autónoma’ o pura, hacia numerosas experiencias impuras, las cuales se manifiestan en las obras que apuestan a diferentes tipos de hibridación, mezcla o sincretismo, sobre todo, con diversas músicas populares urbanas” (Liut, 2017, p.2).

Más aun en concreto y en relación a la música de cámara seleccionada, resultan de aporte investigaciones de Liut (2017), las cuales asumen que, en términos generales, los procesos musicales de hibridación de tipo horizontal y no jerárquico “permiten repensar y resolver la relación con lo propio y lo ajeno, en lugar del viejo modelo del nacionalismo musical del siglo XX que fue mayormente una corriente elitista” (Liut, 2017, p.6). En efecto, en la actualidad se presentan más cruces de la música académica con la música popular (en nuestro caso de estudio, argentina) de un modo más desprejuiciado, aun a sabiendas que no fue algo simple de lograr. En relación a este punto, destaca Liut (2017) la voluntad de promover este tipo de enfoque en las decisiones de lxs compositorxs, el interés de lxs intérpretes de difundir este tipo de músicas, y, más recientemente, el hecho de abrir espacios a esta posibilidad en ámbitos académicos de formación musical.

2.2. Sobre referencias técnico – interpretativas del piano en el tango

El tango es una forma de expresión artística popular que se manifiesta en distintas áreas: música, danza y poesía, las cuales se comunican entre sí. Emparentado con la habanera, la milonga y el tango andaluz, Possetti (2018) afirma que “el tango es un universo en expansión y el núcleo está compuesto por ritmo y expresión” (Possetti, 2018,

p. 11), siendo sus herramientas rítmicas y expresivas –y el contraste entre sus partes- lo constitutivo del género.

A lo largo de la historia del tango, el piano siempre ha participado de modo activo en diversas formaciones instrumentales, en las cuales ha contribuido de diferentes maneras de acuerdo a la función que cumplía en cada una de ellas. Las mismas son, además de la orquesta típica, quintetos, cuarteros, tríos, dúos y en formato solista².

La precisión rítmica en la música popular argentina conlleva un importante trabajo interpretativo. En este sentido, el pianista de tango debe lograr una independencia de manos que permita cumplir con los diferentes roles que el género requiera, siendo el ritmo y la articulación pilares fundamentales en la interpretación. Solo por citar un ejemplo, según Possetti (2018) es más importante “esconder” las notas no acentuadas (tocando lo más piano posible) que golpear excesivamente la acentuada:

Es imprescindible pensar la articulación en el tango como una forma de mostrar y esconder, de hacer evidentes algunas notas o sugerir otras. Muchas veces la importancia de las notas con un acento breve va a estar dada por la forma en que escondamos las notas no acentuadas (Possetti, 2018, p. 22)

La alteración de las duraciones de los sonidos de una melodía cantable es con fines expresivos y la función del fraseo es enfatizar el sentido musical, siendo sus mecanismos y recursos interpretativos específicos los que establecen las herramientas definitorias del género.

En relación a la técnica pianística, para ejecutar articulaciones y rítmicas en el tango resultan de utilidad tener en consideración fundamentalmente, y al menos, dos tipos de toque: caída libre y toque de presión (Possetti, 2018, p. 21). La decisión de la elección de un género de toque u otro depende concretamente de la figuración, articulación, dinámicas, y función que cumple el instrumento en determinado momento musical, entre otras cuestiones que mencionaremos en el apartado destinado a las propuestas interpretativas de “Buenos Aires en llamas”.

En resumidas cuentas, el toque de caída libre refiere a la liberación de todo el peso del brazo (hombro, brazo, antebrazo, muñeca y dedos) en analogía a la caída libre de un

² Las funciones vinculadas a la formación reducida: dúos y solista, son las que analizaremos al interior de los dos estudios de caso de la presente investigación.

cuerpo en el espacio, produciendo el ataque desde el brazo suelto que pende de la articulación del hombro y que luego cae sobre la/s nota/s con soltura, sin rigidez, con la fuerza de la gravedad. Cabe aclarar que el brazo cuelga suelto y el antebrazo está fijo en la medida necesaria para mantener la posición horizontal de la muñeca, la cual debe sostener la firmeza de los dedos para que puedan ejecutar el ataque correspondiente, manteniendo la posición curva con naturalidad.

El toque de presión, en contrapartida, precisa que los dedos entren en contacto con las teclas antes de que se genere el sonido, más concretamente con la yema de los dedos. Al presionar las teclas se sugiere generar una palanca con el bloque hombro-brazo-muñeca-dedo, para generar un efecto de expulsión o rebote hacia arriba del bloque inmediatamente después de la ejecución, gesto que facilita al fraseo musical.

La función que cada una de las dos manos desarrolle en determinado momento condicionara la relación entre ellas con respecto a la articulación, por ejemplo: si las manos se mueven de forma paralela con la misma articulación se debe aplicar exacta precisión rítmica, igualdad de criterio y tipo de toque para ambas manos (siendo directamente proporcionales la articulación, el impulso y el peso a cada nota acentuada). Por el contrario, si las manos poseen diferentes articulaciones (como por ejemplo distintas funciones o alusiones en relación a distintos instrumentos de la orquesta típica), las mismas deben aprender a interactuar contrapuntísticamente dominando distintos criterios interpretativos, recursos estilísticos expresivos y/o rítmicos, modelos de acompañamiento y tipos de toque a la vez. En cualquiera de los dos casos resulta de vital importancia relajar los músculos con frecuencia y apoyarse lo más posible en los músculos del brazo y hombro, para evitar mayores tensiones.

De este modo, sumado a toda formación general que pueda ser aportada por la literatura pianística clásica (que incluye estudios académicos y formación técnica) para interpretar obras de cámara vinculadas a la música popular argentina se deben asimilar de modo fundamental elementos característicos de los géneros en cuestión, tales como sonoridades asociadas a otros instrumentos a través de determinados recursos expresivos, articulaciones, manejos del tiempo, entre otras cuestiones propias del lenguaje y específicas del área que analizaremos y aplicaremos en detalle en los capítulos destinados a las propuestas interpretativas de las obras en cuestión.

2.3. Sobre la interpretación de géneros musicales birrítmicos

Al igual que en el tango, gran parte de la música de raíz folklórica argentina involucra a la danza y la poesía. Asimismo, gran parte de los géneros musicales argentinos se inscriben dentro de los sistemas birrítmicos, lo cual refiere a la yuxtaposición y convivencia de compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$. En términos generales, las melodías poseen predominio del $\frac{6}{8}$ y las bases de acompañamiento rítmico del $\frac{3}{4}$, sin embargo, de acuerdo a Falú et al. (2011), actual y simultáneamente, coexisten tres corrientes interpretativas para el abordaje de géneros birrítmicos: la academicista, la folklórica estilística, y la folklórica revisionista.

La posición academicista, tal como su nombre lo indica, fue llevada a cabo por músicos formados académicamente, pero con escasa experiencia en la interpretación de la música folklórica popular. Los mentores de esta corriente se encargaron de transcribir los géneros folklóricos a $\frac{6}{8}$, dejando de lado la marcación del $\frac{3}{4}$ que subyace en las células rítmicas y coexiste con el $\frac{6}{8}$ de las melodías, generando como resultado interpretaciones que suenan “lavadas”, “cuadradas” o “valseadas”. En contraposición, la posición folklórica estilística se fundamenta en un profundo conocimiento del “toque” estilístico popular, siendo la base del planteo que el $\frac{3}{4}$ define el carácter de los géneros que aquí denominamos birrítmicos, (categoría que niegan completamente), el pulso interior se apoya en las tres negras que consideran estratégicas, y sobre esa base se generan polirritmias. Esta corriente es defendida por maestros de la estilística folklórica, como Adolfo Ábalos o Hilda Herrera, y surge como reacción ante la posición academicista y los “peligros” aparejados que ésta conlleva, en términos interpretativos.

La tercera posición, folklórica revisionista, parte de una intención similar a la anterior con la diferencia en el modo de escribir, ya que defiende la convivencia de ambas divisiones, es decir el concepto de birritmia (yuxtaposiciones verticales, horizontales, o ambas). Dicha apreciación rítmica reconoce la división del $\frac{3}{4}$ como elemento fundante, y al $\frac{6}{8}$ como un complemento y afirma esta posición que lo valioso de nuestro folklore es justamente el constante juego del creador e/o intérprete de tener incorporado el $\frac{3}{4}$ y componga o toque en $\frac{6}{8}$. Esta posición es defendida por maestros como Oscar Cardoso Ocampo, Oscar Alem, Eduardo Lagos y por los autores de *Cajita de Música Argentina* (Falú et al, 2011), entre otros.

Si bien analizaremos “Litoral” en el correspondiente apartado, a simple vista podemos constatar que se encuentra bajo este sistema de mixta interpretación, y que al encontrarse escrita en $\frac{3}{4}$, queda demostrada la posición folclórica estilística adoptada. Sin embargo, se puede inferir que está pensada de acuerdo a la posición revisionista, radicando los fundamentos en la convivencia de las dos divisiones y la existencia de birritmia a lo largo de toda la obra. Concretamente, podemos encontrarla de dos maneras:

- En melodías con predominio del $\frac{6}{8}$ en la mano derecha, y base de acompañamiento rítmico con predominio del $\frac{3}{4}$ en la mano izquierda (con apoyo en las últimas dos negras). En este caso la yuxtaposición birrítmica es vertical. Si bien analizaremos la obra “Litoral” en su correspondiente apartado, cabe destacar la ejemplificación de birritmia vertical en el compás 94, donde la línea melódica de la flauta está escrita en $\frac{6}{8}$ y el piano realiza un acompañamiento rítmico en $\frac{3}{4}$. Asimismo, se puede ejemplificar en el compás 34, donde la línea melódica de la flauta está escrita en $\frac{3}{4}$ y el piano en $\frac{6}{8}$, aunque cabe destacar que esta disposición de birritmia vertical no es frecuente en la obra.



Fig. 1: Ejemplo de birritmia vertical. Compás 94 de “Litoral”.



Fig. 2: Ejemplo de birritmia vertical. Compás 34 de “Litoral”

- En melodías (o acompañamientos) con frases alternadas de 6/8 y 3/4, es decir, donde se alternan en una misma línea células de compás simple con células de compás compuesto. Esto puede suceder en compases consecutivos, o hasta incluso dentro de un mismo compás. En este caso la yuxtaposición birrítmica es horizontal. En “Litoral”, esto se podría ejemplificar en la sucesión de compases 92 y 93, donde la línea melódica de la flauta está escrita en 6/8 y luego en $\frac{3}{4}$.



Fig. 3: Ejemplo de birritmia horizontal, parte de flauta travesa. Compases 92 y 93 de “Litoral”

Al respecto, para interpretar “Litoral”, tomamos las consideraciones de Falú et al. (2011), quienes insisten en que si se reduce lo birrítmico a una única acentuación de 3/4, no se supone exista alguna desvirtuación estilística, puesto que la birritmia se producirá naturalmente entre la base rítmica del 3/4 y las melodías que se presentan naturalmente en el compás del 6/8. Por el contrario, reducir lo birrítmico a una única acentuación del 6/8 le quitaría el carácter de pieza folklórica a la obra. Este punto puede ejemplificarse tomando el tema inicial de la flauta travesa: si leemos lo que está escrito

(una melodía en 6/8) sin sentir la base rítmica subyacente en 3/4, habremos tocado una melodía de chamamé pero sin carácter de chamamé. Debemos entonces, por lo pronto, incorporar la práctica de la birritmia como paso previo a la lectura de melodías que suelen dividirse en 6/8, practicándola con un pulso corporal en 3/4, apoyado sobre todo en las dos últimas negras. En este sentido, concluyen los autores antes mencionados, “cuando de melodías se trate, debe leerse lo que está escrito (6/8) ‘sintiendo’ lo que no está (3/4)” (Falú et. al, 2011, p. 23).

3. PRESENTACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE CASO

3.1. Sonata Tanguera “Buenos Aires en llamas” de Pablo Aguirre

3.1.1. Sonata ¿nacional?

Históricamente, en el marco de los estudios académicos en Argentina, la formación musical siempre comprendió como fundamental el estudio/composición e interpretación de formas concebidas como consagradas en Europa y el desarrollo de habilidades técnicas para abordarlas. Dentro del área de la composición académica, la sonata y su forma no fueron la excepción: su corpus compositivo inicial se dio principalmente durante la segunda década del siglo XX, como resultado de la formación en Europa de los que serían los primeros maestros fundadores de la educación musical formal en el país.

Entre los trabajos de recopilación de sonatas argentinas realizados por Dezilio (2020), se destaca como primer sonata argentina la del compositor Ernesto Drangosch (1895), siguiendo las de Rodríguez (1911); Piaggio (1913); Gianneo (1917); Williams (1917); André (1918); Gil (1918); Torre Bertucci (1921); Palma (1921), Aretz (1931), Torrá (1934), Carrique (1936), Spina (1937) entre otros.

Bien sabemos que el apogeo de la forma sonata tuvo lugar en Europa a fines del siglo XVIII, y en la generalidad, en Argentina se conoció del mismo modo y tal cual como describe Rosen (1987), haciendo referencia más bien a la forma de un solo movimiento, usualmente denominada Allegro de Sonata o forma de primer movimiento.

En resumidas cuentas y a grandes rasgos, la misma consiste en una forma tripartita que comprende la exposición, desarrollo y recapitulación, entendiendo a las mismas como:

- Exposición, presentando el material temático principal, generalmente con dos temas de carácter contrastante, estableciendo a la tónica y modulando a la dominante (o a alguna tonalidad íntimamente relacionada).

- Desarrollo, donde pueden retomarse variaciones a temas previamente expuestos o temas nuevos, pero con la característica principal de presentar “las modulaciones más

distantes y más rápidas, y donde la técnica del desarrollo consiste en la fragmentación de los temas de la exposición y la reelaboración de esos fragmentos en forma de combinaciones y secuencias nuevas” (Rosen, 1987, p.14)

- Recapitulación, con la reaparición de la exposición en la tónica (exceptuando la modulación a la dominante) y en donde en las obras de mayor extensión aparece una coda.

Ahora bien, y en concordancia con Plesh (2002), “a pesar de haber sido considerada tradicionalmente como la más ‘abstracta’ y ‘autónoma’ de todas las artes, la música siempre participó activamente en la construcción, propagación y perpetuación de estereotipos de (...) nacionalidad, condicionando nuestra percepción de (...) nuestro sentido de pertenencia o alteridad respecto de una cultura determinada” (Plesh, 2002, p.1). En la música académica estas “participaciones” no siempre se han dado de un modo explícito. Sin embargo, la historia siempre ha demostrado que, de un modo u otro, compositorxs académicxs fueron encontrando maneras –por acción u omisión- de representar realidades en las que se encontraban inmersos o de desestimar aquellas en las cuales decidieron no sentirse representadxs. Como particular estudio de caso y casi cien años después de las anteriormente nombradas, se encuentra la sonata tanguera “Buenos Aires en llamas”.

“Buenos aires en llamas” (Aguirre, 2003) pertenece al ámbito de la música de cámara, pero contiene ciertos rasgos provenientes de la música popular argentina que le confieren una característica distintiva. Como si fuera poco, de acuerdo al título y año de composición, la obra se enmarca en la coyuntura político-económico-social del 2001 en Argentina, de modo alguno impregnada de e influida por la crisis devenida en el estallido social ocurrido en el mes de diciembre de ese año.

Siguiendo a Liut (2017a), son numerosas las de creaciones musicales que abordaron la cuestión de la identidad y la configuración cultural de la nación alrededor del colapso social, político y económico que atravesó la Argentina en diciembre de 2001, interrogando no solo sobre la crisis en sí, sino sobre el modo en que ésta puso en discusión la idea misma de nación. Tal fue el caso de la obra en cuestión, compuesta para flauta travesa y piano, que fue creada por Pablo Aguirre en Berlín durante los meses de diciembre de 2002 y febrero de 2003. El compositor se inspiró en los acontecimientos políticos, sociales y económicos ocurridos en Argentina en el mes de diciembre de 2001. Según Aguirre:

(...) Buenos Aires es mi lugar de inspiración, (...) el lugar donde yo viví todas las experiencias de mi vida que me llevan a escribir de esta manera (...). En “Buenos Aires en llamas” (...) las alternancias de exaltación, angustia y sensación de final vividas por la comunidad en aquellos días se apoderan de su carácter expresivo, dando vida a imágenes sonoras que confluyen en el mensaje de esta obra sin palabras: tal vez el dolor sea el camino para sabernos un pueblo que está vivo. (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021)

En aquel entonces, la crisis económica y política que azotaba a Argentina interpeló a todos los géneros musicales que se practicaban en el país y el caso de la obra de Aguirre no fue una excepción. Sus particularidades y carga de significado fueron plasmadas musicalmente en una estructura formal inspirada en el concepto clásico europeo de “forma sonata”, sin embargo, la misma no se sujeta estrictamente a las normativas de la forma clásica. En palabras de Aguirre:

(...) La sonata tanguera no es una sonata clásica, sino una forma sonata derivada de la sonata clásica o barroca (...) Yo podría haber puesto SONATA y aclarar que tiene elementos tangueros, pero mi intención de poner sonata tanguera fue darle una nueva identidad formal derivada de la sonata y que utilice en una misma obra elementos del tango, milonga, vals (...). (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021)

Sin duda, la crisis de 2001 en Argentina ha afectado de modo complejo y diverso: lxs músicxs y sus obras se encontraron, precisamente, en una intersección que combina factores tales como el origen sociocultural, el momento dentro de sus respectivas carreras artísticas, la historia y el momento personal; y la dinámica histórica intrínseca a cada género musical, siempre en la búsqueda, como bien mencionó Aguirre, de una nueva “identidad”. En relación a la producción de la obra y su contexto, el compositor compartió lo siguiente:

El año 2001 -en especial diciembre- fue un año muy particular. Y creo que el "en llamas" fue una manifestación hasta de mi inconsciente. Por un lado, yo estaba empezando una relación con una chica argentina que vivía en Berlín y estaba en Bs As. En paralelo Argentina entraba en una anomia que superaba todo lo visto (...). (...) La gente en la calle. Muertos en plaza de mayo. Un presidente yéndose en un helicóptero. La imagen era de la desintegración del estado. Agregale que en ese momento no existía la red de contención social que tiene hoy la argentina, de manera que la calle estaba llena de gente pidiendo comida (...). (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021)

Claramente, y en concordancia con Grimson (2011, citado por Liut, 2017a), esta crisis fue procesada en forma heterogénea por la sociedad argentina, provocando cesuras y cortes concretos en el marco de la historia de la configuración cultural de la nación argentina. La relación en torno a la crisis y la creación de la obra se ha dado de un modo directo, siendo manifiesta en su relato contextual:

(...) Por lo pronto mis ahorros (en esa época existía la convertibilidad) en dólares en el banco ciudad (mis únicos ahorros) de un día para el otro dejaron de ser mis ahorros. Yo tenía la fortuna de haber comprado un modesto departamentito -en el cual aún vivo- que ya era mío y los ahorros eran básicamente para invertir en música (ser músico y compositor en particular es un hobby muy caro). De repente "mis dólares" valían 1.40 pero el dólar valía 4 pesos. Mucha gente endeudada en dólares no sabía cómo haría para pagar sus hipotecas. En esa época yo tenía algo así como 45 alumnos a los que les cobraba entre 100 y 150 dólares por mes (en pesos). La mitad de esos alumnos se fueron y la otra mitad -con toda razón- siguió pagando 100 o 150 pesos. La angustia era muy grande. Mucha gente se suicidó. Yo mismo en otro momento de mi vida me hubiese matado. Sin duda. Hice un juicio al estado y lo gané, me devolvieron en pesos el dinero actualizado en pesos -parte lo dolaricé en una cueva y parte lo coloqué en un plazo fijo que daba el 100 por 100 de interés. En 2002 viaje a Berlín en la casa de mi novia empecé a escribir "Buenos Aires en Llamas". Fue el inicio de una etapa musical maravillosa que culminó entre 2006 y 2008 con la salida del disco y la publicación de las obras (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021).

La dualidad que encontramos entre la música académica y música popular en la formación y experiencia musical de Aguirre se presenta en su lenguaje compositivo, el cual fusiona elementos provenientes de diferentes lenguajes musicales y se podría describir, a grandes rasgos, como una síntesis de elementos de la música popular argentina (tango) con estructuras clásicas y conceptos armónicos del siglo XX (Mingarini, 2010). Siendo más osados aún, podríamos vislumbrar en la obra un juego de dualidad del ser o no ser nacional en medio de la crisis y la coyuntura política que la enmarca. Y más al interior aún quizá, un juego de dualidad entre la crisis nacional y no precisamente crisis personal: "Yo vivía en paralelo mi nuevo amor -una de las más hermosas experiencias de mi vida (...)- y ver como el país -y mi economía entraba en un circuito de pobreza total" (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021).

Finalmente, Aguirre fue consultado concretamente acerca de elementos compositivos o estrategias musicales utilizadas para manifestar, reflejar y describir la citada situación contextual. Al respecto, el compositor describió:

(...) la alternancia de climas violentos/rítmicos y melancólicos/cantables (...) No digo que exista una relación causal pero la disgregación social dio lugar que yo vaya al país de la Sonata a llevar una nueva forma de Sonata o -para ser más realista y modesto- intentar mi forma de sonata (...) La forma es lo que mejor refleja el contexto (...) (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021).

Para abordar este caso de estudio resulta pertinente y fundamental interrogarnos sobre posibles relaciones entre música(s), identidad(es) y nación, y sobre cómo una crisis política de alcance nacional -en este caso, además, en un contexto democrático-, fue procesada a través de determinado género musical practicado en nuestro país. La óptica bajo la que busca enmarcarse en la problemática, no puede ser otra que la infundada por investigaciones actuales realizadas por musicólogos y músicxs argentinos y latinoamericanos, en cuyas reflexiones de campo confluyan disciplinas históricas, musicológicas e interpretativas interrelacionadas entre sí, considerando fundamental abordar el objeto de estudio y su correspondiente análisis estilístico a partir de sus propios procesos de producción, legitimación y de sus particularidades históricas/temporales/espaciales.

Es así que, más que una respuesta a la pregunta inicial, surgen aún más interrogantes y se plantea una invitación a la constante reflexión crítica e interpretativa: ¿Será la disgregación de la forma sonata en varios movimientos lo que simboliza la disgregación social a la que Aguirre refiere? Claramente no es lo mismo componer una sonata en Francia en 1860 que en Argentina en 2001, pero no solo es una cuestión de lugar y época, ni de procedencia. Hay una decisión sobre una posición que declara e instala la noción de algún tipo de distancia (o no distancia) con lo que la obra pretende transmitir. Aguirre elige un género popular (tango) como lugar de acercamiento al contexto, y paradójicamente lo aborda a partir de la forma sonata, considerada por la academia una forma universal, autónoma y consagrada por excelencia, casi en sentido paradójico, complejo, contradictorio, en crisis.

3.1.2. Aproximación analítica y estilo compositivo

Con el objetivo de introducirnos en su música, y a modo de breve reseña, cabe destacar que el pianista y compositor Pablo Aguirre (Buenos Aires, 1961) estudio piano en el Conservatorio de Buenos Aires y Pedagogía Musical en la Universidad CAECE en Buenos Aires. Sus estudios de composición y orquestación le permitieron desempeñarse dentro del campo de la música académica como de la música popular, destacándose el grupo “La posta”, de música de raíces latinoamericanas (en el cual se desempeñó como compositor, arreglador e interprete) y el dúo Aguirre–Rocco, de música de cámara (junto al flautista Luis Rocco y con el cuál llevaron adelante desde el año 2002, entre otras obras, las “sonatas tangueras” de su autoría).

Tomando de referencia diversos aspectos de análisis proporcionados por Aguilar (2009) y Tagg (1982), podemos describir que “Buenos Aires en llamas” posee una estructura formal inspirada en el concepto clásico de forma Sonata sin ajustarse estrictamente a las normativas de la forma clásica. Como ya hemos visto, y retomando el planteo de Rosen (1987) el término ‘forma sonata’ refiere a la forma de un solo movimiento (no al conjunto constituido por una sonata, una sinfonía o una obra de cámara de tres o cuatro movimientos). Si bien analizaremos el contenido y los elementos de la música popular argentina con mayor detalle en el apartado referido a las propuestas interpretativas, a grandes rasgos y considerando la macro estructura, la particularidad de la obra reside en que cada movimiento representa una sección diferente de la forma sonata. En palabras de Aguirre: “La sonata tanguera se divide en seis movimientos independientes que responden a una idea desglosada de forma de allegro de sonata, pero estas partes a su vez tienen un desarrollo en sí” (Entrevista al compositor realizada en el mes de marzo de 2021).

De este modo, la obra se dispone de la siguiente manera:

1º movimiento: exposición tema A

2º movimiento: transición

3º movimiento: exposición tema B

4º movimiento: desarrollo

5° movimiento: reexposición y cadencia

6° movimiento: coda

Según Mingarini (2010), se observa una tendencia al balance y simetría en toda la obra, y todos los movimientos de la sonata tanguera “Buenos Aires en llamas” (excepto el tercero) tienen en común la recurrencia a A o a un elemento de A en el final. El primer movimiento establece la tonalidad de la menor y presenta materiales motivicos que luego son utilizados en todos los movimientos de la sonata (excepto el segundo), la textura es principalmente imitativa y presenta modelos de marcación (acompañamiento) que analizaremos en el correspondiente apartado. Además de presentar una forma sonata en su interior, este movimiento representa la exposición del tema A de la macroestructura de forma sonata desglosada en seis movimientos.

El segundo movimiento es un vals, presenta todo un material motivico nuevo y es tonalmente inestable, debido a las progresiones cromáticas de acordes: cromatismos del bajo y la construcción de acordes a partir de la superposición de quinta disminuida y cuarta justa. El tercer movimiento comienza con piano solo y luego se incorpora la flauta travesa, inicia en la tonalidad de do menor y concluye en si menor, diferenciándose del primer movimiento por su carácter más lírico y tranquilo (esta característica lo asemeja a la generalidad de los segundos temas de la forma sonata). El cuarto movimiento se identifica con el desarrollo de la forma sonata, por la inestabilidad tonal y la utilización de temas provenientes de los movimientos anteriores (principalmente del 1ro) pero reelaborados en un nuevo contexto, su textura es principalmente imitativa y presenta elementos provenientes de la milonga (los cuales veremos en detalle en el correspondiente apartado). El quinto movimiento (recapitulación) está compuesto para piano solo, describe el regreso a la tónica y la reaparición de material temático de la exposición (1er movimiento), aunque no permanece en la tónica (como sí sucede en las recapitulaciones de la forma sonata). El sexto movimiento, según Mingarini (2010), funciona a modo de “coda” permitiendo balancear la extensión del desarrollo (cuarto movimiento, 90 compases) con la recapitulación (quinto movimiento, 27 compases). Al igual que el 4to movimiento, posee elementos provenientes de la milonga, y además de recurrir a motivos provenientes de los primeros cuatro movimientos, como particularidad se observa que al

finalizar no se reafirma la tonalidad de la menor (como sería lo esperado en la forma sonata tradicional) sino que confirma la tonalidad con la que comenzó (re menor).

Finalmente, a grandes rasgos, en “Buenos Aires en llamas” puede percibirse cierta vinculación con el lenguaje piazzolleano (Mingarini, 2010), los cuales refieren a un tratamiento melódico con amplitud registral, sucesión de secciones contrastantes en una oposición rítmico-lírico, acentuaciones en primer y tercer tiempo, derivaciones y recurrencias temáticas, agrupamientos rítmicos irregulares y variaciones de los mismos con desplazamientos de acentos, uso de efectos percusivos y ostinatos rítmicos-melódicos-armónicos. Asimismo, además del lenguaje vinculado a la música clásica (en tanto formas y estructuras, principalmente), se encuentran presentes elementos provenientes del jazz (en relación al material armónico: su disposición y utilización de 7mas, 11nas y 13nas), de modo que los materiales empleados se relacionan con la forma de un modo integral constituyendo un lenguaje compositivo propio.

Cabe destacar que analizaremos en profundidad las características mencionadas, sumadas a la caracterización y tratamiento de elementos de la música popular argentina presentes en “Buenos Aires en llamas” en el correspondiente apartado, destinado a propuestas interpretativas.

3.2. “Litoral” de Luis Barbiero

3.2.1. Sobre el chamamé

El chamamé es una expresión cultural que involucra música, poesía y danza; se gestó en la provincia de Corrientes en las primeras décadas del siglo XX, expandiéndose rápidamente por toda la región litoraleña y alcanzando su reconocimiento como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en el año 2020 (Kutnowski Prati, Costantini, 2022). Se inscribe dentro de las Danzas argentinas de pareja enlazada con coreografía libre del noreste o litoral y se encuentra dentro de los bailes más populares y masivamente practicados entre las especies argentinas.

Emparentada con la polca paraguaya, el chamamé, en guaraní, refiere a “cosa hecha a la ligera” (Falú et al, p. 42)., y desde el punto de vista instrumental posee toda

potencialidad, ya que su aparentemente sencilla estructura armónica realza tanto la habilidad de realizar variaciones sobre un tema como la notable capacidad lúdica entre los intérpretes populares (Kutnowski Prati, Costantini, 2022).

En relación al orgánico y en su generalidad, desde sus inicios, el chamamé se ejecuta con acordeón (desde el más simple de una hilera de botones, llamado verdulera, hasta los de dos y tres hileras), cantor/xs y guitarra/s. Falú et al. (2011) sostienen que éste incorpora algunos elementos del tango, lo cual resulta visible en el también utilizado bandoneón, contrabajo y en el empleo de púas en las guitarras, entre otros recursos interpretativos que analizaremos oportunamente.

En relación a la birrítmia en el chamamé, las melodías generalmente se encuentran construidas en subdivisión ternaria al igual que los golpes agudos del acompañamiento de la guitarra (es decir en 6/8) mientras que los golpes graves sumados a la línea de bajos del contrabajo, en general se producen en 3/4. El acordeón divide sus manos tocando mano derecha en 6/8 y mano izquierda en 3/4.

A grandes rasgos, y en relación a las formas de interpretación del Chamamé, Piñeyro (2005) describe y distingue “modalidades expresivas” (Piñeyro, 2005, p.329) distintivas dentro de la provincia de corrientes, y establece una clasificación de acuerdo a la región donde se encuentran. Las mismas presentan características relacionadas principalmente al carácter, modalidad rítmica y velocidad de ejecución, y el autor las agrupa dentro de tres ámbitos o zonas: Norte, Centro y Este.

Repasando brevemente, se puede describir que en la zona Norte predomina el tipo de “chamamé KANGUÍ”, también denominado "chamamé canción", de pulsación lenta y carácter melancólico, con letras que tratan de amores perdidos o nostalgias del "pago" lejano. En la zona Central predomina el tipo de “chamamé KIREÍ”, de pulsación rápida, carácter alegre y ritmo vivaz, con zapateo en la danza. En la zona Este predomina el tipo de “chamamé SIRIRÍ”, de pulsación más lenta que el anterior y carácter enérgico, siendo las melodías menos ligadas y con mayor contraste de articulaciones y acentos.

Otra clasificación por su carácter o modalidad rítmica realizada por Piñeyro (2005), refiere a la del “Chamamé MACETA”, nombre que se origina del término “talón maceta”, identificando al hombre que baila descalzo y taconeando (zapatea) con sus pies maceta (pies

cubiertos de una callosidad en la piel que, por su dureza, son denominados de este modo) sobre el piso de la pista de baile que, generalmente, es de tierra apisonada.

Cabe destacar que el desarrollo del género chamamé se produce en período de 100 años (aproximadamente) en los que la evolución fue una constante gracias a la incansable labor de sus artistas. En relación a este punto, Kutnowski Prati y Costantini (2022) establecieron una recopilación de referentes de las modalidades expresivas antes mencionadas, dando cuenta que de ese artista destacado nacen “estilos” que, con el transcurso de su trayectoria devienen en “escuelas”. En ese sentido, dicha evolución permitió establecer una extensa nómina de artistas chamameceros y organizarlos temporalmente dentro de tres grandes grupos. En términos generales, los repasaremos a continuación.

- 1) Pioneros, reuniendo a los primeros artistas que emigraron a Buenos Aires alrededor de 1930 y formaron las primeras orquestas de chamamé (las cuales presentaban orgánicos similares a las orquestas de tango o de música guaraní). Intuitivos y de escasa formación musical, fueron los creadores de las primeras escuelas. Algunos conjuntos más emblemáticos fueron los de Mauricio Valenzuela, Emilio Chamorro, Marcos Herminio Ramírez.
- 2) Creadores, reuniendo a aquellos jóvenes músicos de gran destreza instrumental que tocaban en las filas de los conjuntos más emblemáticos y luego crearon los estilos más importantes de esta música. Enmarcados aproximadamente dentro del período de 1940 a 1970 (considerada la “época de oro”) y popularmente considerados ‘los grandes del chamamé’, se destacaron por su manera de interpretar y componer en el género, y por dejar su huella en siguientes generaciones: el acordeonista, autor y compositor Ernesto Montiel (1916 – 1975), el acordeonista, bandoneonista, compositor y director del “ Trío Cocomarola” Tránsito Cocomarola (1918 – 1974), el compositor y acordeonista Tarragó Ros (1923 -1978), y el bandoneonista, autor y compositor Isaco Abitbol (1917 -1995). Según Kutnowski Prati y Costantini (2022) durante esta época, el chamamé alcanza una popularidad similar a la del tango y “(...) fue con estos conjuntos con los que el público reconoció el sonido clásico del chamamé, estableciéndose la formación ‘tradicional’ con acordeón, bandoneón, una o dos guitarras, contrabajo, y/o una o dos voces (..)” (Kutnowski Prati, Costantini, 2022, p.38).

- 3) Continuadores, dentro de los que se encuentran los renovadores y los tradicionalistas, o en palabras de Falú (2011): los tradicionalistas y los proyectivos (Falú et al. 2011, p.1); aquellos intérpretes responsables de mantener viva el género, ya sea reinterpretando el legado de sus antecesores, o buscando nuevas maneras de hacer partiendo de sus propios bagajes musicales.

3.2.2. Aproximación analítica y estilo compositivo

Ascúa et al. (2006) hacen hincapié en la diferencia conceptual entre música folklórica y música de raíz folklórica: la primera refiere a aquellas formas musicales que en su origen se desarrollaron en los ambientes rurales y/o campesinos circundantes o alejados de los grandes centros urbanos, y la segunda al subgénero de la música popular que cultiva formas musicales folklóricas. Resulta crucial para nuestro caso de estudio apoyarnos en este segundo concepto, y situar al compositor Luis Barbiero, en relación al chamamé “Litoral”, como un cultor de la música de raíz folklórica, ya que el autor desarrolla su obra en el seno de una ciudad y –a la par de su labor como músico popular– integra y se desarrolla profesional y formalmente en numerosos espacios académicos de formación e interpretación, como ser la escuela de Música de Paraná y la Orquesta Sinfónica Provincial de Entre Ríos, entre otros.

Entre frecuentes temáticas abordadas por artistas del litoral aparece la recreación de un paisaje amplio y poderoso, con sus ríos, su fauna, su gente y sus festividades (Kutnowski Prati y Costantini, 2022), y la obra de Barbiero no es la excepción. "Litoral" fue compuesta originalmente para saxo y piano; luego fue adaptada a la formación de clarinete, violoncelo y marimba, integrando el disco *Música argentina de cámara* (2015); finalmente, fue adaptada para la formación musical que presenta la maestranda en su programa de concierto final de Maestría: flauta travesa y piano (2019).

Tomando de referencia diversos aspectos de análisis proporcionados por Aguilar (2009) y Tagg (1982), podemos describir que "Litoral", tal como su nombre y origen lo indican, refiere a una obra de música de cámara que contiene elementos de la música popular argentina. De acuerdo a sus características y particularidades emparenta con el estilo del chamamé a través de la exploración sonora en instrumentos que no son

originales del género. Si bien la obra tiene diversas unidades formales y secciones dispuestas de modo contrastante, la macro-forma de la obra, tal cual lo descrito en Falú et al (2011), al igual que los chamamés y su respectiva danza y coreografía, es libre.

Considerando la macro estructura, el compositor realiza un planteo formal que parte de un tema principal y sus correspondientes variaciones, las cuales poseen una armonía estructural relativamente sencilla que posibilita su desarrollo y un aumento progresivo de dificultades técnicas e interpretativas al interior de cada una de ellas. Algunas descripciones sintéticas en relación a lo que ocurre en cada unidad formal en relación a los diferentes parámetros seleccionados refieren a la implementación de recursos estilísticos propios del género, que abordaremos en profundidad en el correspondiente apartado.

Cuestiones fundamentales a considerar para el estudio analítico e interpretativo de la obra refieren a la construcción y estilo compositivo de la misma, como ser las estrechamente vinculadas a la adaptación al género y a las sonoridades del mismo, considerando la problemática que implica el hecho de que la formación de la obra dista de la formación tradicional o característica del chamamé. Asimismo, y en concordancia a los desafíos interpretativos expuestos en la introducción, Barbiero afirma que:

(...) uno de las problemáticas o desafíos que se me ha presentado siempre es cómo reflejar en la escritura las acentuaciones y articulaciones que permitan arrimarse al "toque popular", imaginando que quien puede llegar a leerlo es alguien ajeno al lenguaje folklórico, o incluso hasta puede llegar a no conocer las fuentes tradicionales (...). (Entrevista al compositor realizada en el mes de junio de 2022)

En relación a este punto, es evidente que, para abordar obras con elementos de la música popular, en un primer plano, resulta fundamental que tanto compositores como intérpretes incorporen procedimientos de producción, valoración y legitimación característicos y consideren su especificidad, para evitar reducciones o simplificaciones en la materia de estudio y evitar de este modo que todo se vuelva analizable desde la perspectiva de la música académica. En efecto, Barbiero declara que:

(...) también en alguna oportunidad escribí previamente los patrones básicos del ritmo en sus instrumentos tradicionales (percusión, guitarra) para intentar ayudar al intérprete a decodificar el "andamio" (no sé si se dice así), si es que lo desconoce (...)" (Entrevista al compositor realizada en el mes de junio de 2022).

Como hemos mencionado anteriormente, en "Litoral" puede distinguirse claramente la birritmia horizontal y vertical en la audición, sin embargo, no deja de ser un desafío la

decisión de escoger las figuraciones y articulaciones pertinentes para lograr el efecto sonoro deseado y a la vez no complicar innecesariamente la lectura del intérprete. En relación a las problemáticas de escritura y fuentes de inspiración, Barbiero también expresa al respecto que:

(...) Sobreabundar en indicaciones en las notas escritas puede llegar a ser una ayuda o un estorbo. Tengo por un lado como referencia las piezas para piano de Remo Pignoni, en las que casi no se encuentran indicaciones de acentos y pocas articulaciones, siento que allí está tan bien resuelto el discurso que pareciera no necesitarlos. Ahí está la maestría de Pignoni difícil de alcanzar. Otro ejemplo a citar es de Popi Spatocco, de quien he tocado varios arreglos sobre música popular argentina en la orquesta, y están muy bien resueltos (...). (Entrevista al compositor realizada en el mes de junio de 2022)

Finalmente comparte haber debatido arduamente estos desafíos interpretativos con colegas, como un constante incógnita en común y asume que “es un aprendizaje a prueba y error” (entrevista al compositor realizada en el mes de junio de 2022).

Si bien analizaremos con mayor detalle la obra en el próximo apartado, referido a las propuestas interpretativas, a grandes rasgos, en “Litoral” puede percibirse cierta traducción o vinculación directa y emparentada entre los instrumentos característicos del chamamé: esto se da de un modo explícito entre los instrumentos melódicos (canto representado en la flauta travesa) y armónicos (bandoneón, acordeón, guitarra y contrabajo representados en el piano); sin embargo, el proceso compositivo requiere de un tratamiento interpretativo aún más complejo. En líneas generales, conviven también otras asimilaciones entre instrumentos no necesariamente melódicos, pero que sí pueden hacer melodías, como el acordeón y el bandoneón con la flauta travesa; o viceversa: parangones entre instrumentos no necesariamente armónicos, como es el caso de la representación del canto en la parte de piano, siempre sin perder de vista las diferencias en las posibilidades técnicas.

La sonoridad de la flauta travesa en "Litoral" se puede emparentar fácilmente con el canto en sentido figurado: ambos son instrumentos con mucha presencia y potencia, siendo acorde, además, el registro utilizado, la posibilidad de hacer vibratos y las articulaciones y fraseos presentes, con lo cual el proceso de asimilación entre el rol de la flauta travesa en "Litoral" y el del canto característico en el género es relativamente directo y sin mayores dificultades.

De igual modo, en términos de sonoridad, la flauta traversa posee similitudes con el acordeón y el bandoneón: ambos son instrumentos “cantantes” por naturaleza, y con gran cantidad de recursos para las técnicas extendidas (como multifónicos). Sin embargo, si en pasajes en velocidad la flauta busca asimilar la sonoridad del acordeón y pretende tocar en staccato (como éste último estila, articulando naturalmente con los dedos) demandaría mayores dificultades técnicas al tener que hacerlo con la lengua, su propio aire y la embocadura.

Por último y no de menor importancia, puede advertirse cierta analogía entre la flauta traversa y las aves que - aunque no siendo instrumentos- son un tópico recurrente de evocación en el chamamé (Kutnowski Prati, Costantini, 2022). Los mismos significan una referencia directa tanto para oyentes (situándolo en el paisaje litoraleño y reforzando la identidad de ese lugar) como para intérpretes (como manera de acercarse al universo contextual y afirmar ese paisaje que rodea). Por la característica de su tímbrica, la flauta traversa presenta la posibilidad interpretativa de evocar sonoridades de aves (para el caso de la música del litoral las aves regionales son calandrias, teros, torcazas), siendo las mismas generadas a través de gestos particulares, picarescos, con breves notas, grandes saltos de registros, o apoyaturas, sólo por citar algunos recursos fácilmente distinguibles.

En relación al piano, su asociación con el canto puede darse a través de determinados recursos de fraseo; sin embargo, entre el piano y el acordeón, la guitarra o el contrabajo, la analogía sonora se da de un modo más complejo y no de manera explícita. Si bien estos instrumentos -a excepción del acordeón- poseen la característica de producir el sonido a través de una cuerda percutida, la adaptación de las sonoridades de los mismos en el piano supone un desafío estilístico e interpretativo, y no siempre se puede realizar de manera directa, presentando diferencias y dificultades relacionadas principalmente a la técnica y al aspecto tímbrico.

Por citar un ejemplo, si la repetición de un modelo de acompañamiento que remite al rasgueo de guitarras o líneas del contrabajo se interpreta siempre de un mismo modo sistemático en el piano, genera de modo más evidente una percepción robótica y de rigidez interpretativa. Un motivo puede referir a los timbres con menos ataque y más difusos que tienen estos instrumentos, que naturalmente producen sonidos menos definidos que el piano.

Otros casos lo constituyen, por ejemplo, la posibilidad de los instrumentos a fuelle de mantener una o varias notas durante un período considerable de tiempo (lo que es una imposibilidad determinante para el pianista) y los cambios de octavas en velocidad dentro de una misma frase (como suele hacer el acordeón con facilidad y naturalidad), que resultan dificultosos para el pianista por el hecho de que el teclado es lineal y en el acordeón las notas suelen encontrarse a una o dos teclas de distancia entre sí (Kutnowski Prati, Costantini, 2022).

Cabe destacar que analizaremos con mayor detalle las problemáticas mencionadas, sonoridades y elementos de la música popular argentina presentes en la “Litoral” en el próximo apartado, destinado a propuestas interpretativas.

4. CARACTERIZACIÓN Y PROPUESTAS INTERPRETATIVAS PARA “BUENOS AIRES EN LLAMAS”

De acuerdo a la identificación, clasificación y caracterización de elementos populares del tango realizada por Possetti (2018), la construcción de criterios para el tratamiento interpretativo de “Buenos Aires en llamas” se basa en la consideración de las siguientes características:

4.1. Características de la melodía

La melodía rítmica

A grandes rasgos, es fácilmente distinguible por las articulaciones y los acentos que la contienen, y las ligaduras usualmente unen solamente dos sonidos. En términos interpretativos, el ritmo debe respetarse como está indicado en la partitura. En relación a la ejecución de acentos, los mismos se tocan de un modo exagerado (en comparación a la música clásica) y los sonidos no acentuados se tocan del modo más piano posible, generando la sensación de que están "escondidos" o “rebotan en el aire” (Possetti, 2018, p.17) hasta el siguiente acento (a tierra).

En la melodía rítmica resulta frecuente el uso de arrastres, de síncopas (sobre todo a tierra), de pasajes staccato y efectos percusivos. Por lo general los acentos marcan los tiempos fuertes del compás (1 y 3), aunque si la frase es acéfala el acento se corre al sonido siguiente. Los distintos modos de acentuar la melodía le dan riqueza rítmica al género y al respecto, existen dos tipos de acentos que varían en intensidad y longitud (énfasis y duración): los acentos breves y los acentos largos

- Acentos breves: se utilizan principalmente en los estilos en marcación en dos (enfatisa el 1 y el 3), el acento es corto como un staccato, pero se toca más fuerte. Dentro de lo no escrito pero establecido como convención podemos decir que si una nota larga esta acentuada se verá acortada su duración y que dependiendo de la figuración se recomienda emplear distintos tipos de toque: por ejemplo, si el acorde se encuentra en el piano y está en corcheas se recomienda emplear el toque de caída libre, y si el acorde está en negras el toque de presión. Los únicos acentos breves encontrados refieren al 4to movimiento,

compases 46, 51 y 56, parte de flauta. Si bien la figuración que posee el acento no posee la indicación de staccato, lo interpretaremos por la ausencia de la ligadura.



Fig. 4: Ejemplo de acento breve, parte de flauta. Compás 46, 4to movimiento.

- Acentos largos: se utilizan principalmente en los estilos con marcación en cuatro y generalmente la nota que posee el acento se encuentra ligada hacia otra articulación staccato. Esta última debe sonar mucho menos que la nota acentuada (remitiendo al concepto de mostrar y esconder oportunamente enunciado). Si se requiere que el pasaje sea interpretado con fluidez y sonido no agresivo utilizaremos toque de presión y las notas subsiguientes, subordinadas a la primera hasta que aparezca un próximo acento. Si se requiere que el pasaje sea interpretado con cierta agresividad y un sonido más enérgico, en el piano utilizaremos la caída libre. Según la partitura, a excepción de los tres ejemplos nombrados anteriormente todos los acentos que se encuentran en "Buenos aires en llamas"³ son largos y se encuentran principalmente en la melodía de la flauta.



Fig. 5: Ejemplo de acento largo, parte de flauta. Compases 55 y 56, 6to movimiento.

- Células acéfalas: son de uso frecuente en el tango, el acento (ya sea corto o largo) le da una mayor importancia a la función sincopada de la primera corchea. En el ejemplo a continuación (compás 71) se observa el diseño acéfalo con acento largo en la mano derecha y negras en la mano izquierda, provocando que el centro de apoyo de la melodía (su tierra) quede desfasado con respecto a la sección rítmica de la mano izquierda.



Fig. 6: Ejemplo de célula acéfala, parte de piano. Compás 71, 1er movimiento.

La melodía expresiva

A grandes rasgos, es fácilmente distinguible por la ligadura de expresión (y/o ausencia de articulación), que abarca (usualmente) por frase. A simple vista, y como podemos ver principalmente en el comienzo del 3er movimiento y en el 5to, las melodías que pueden ser fraseadas suelen estar escritas de una manera simple, sin mayores indicaciones, otorgando cierta libertad al interprete conocedor, quien a través del fraseo debe poder enfatizar el sentido expresivo de la frase musical, disponiendo en sus manos las herramientas definitorias del género. Las melodías pueden contener adornos y ornamentaciones, y en términos interpretativos, usualmente no se respeta la rítmica escrita: la ejecución debe ser ligada y a través del recurso de fraseo básico o extendido se pueden ofrecer cantidad de variaciones.

En términos generales, el fraseo define las intenciones que se le atribuyen a una melodía y se pueden manifestar a través de modificaciones del ritmo, la dinámica y/o las articulaciones. Según Possetti (2018) “(...) un buen interprete de tango nunca toca de la misma manera un fragmento expresivo, y busca siempre variarlo espontáneamente” (Possetti, 2018, p. 41). Al respecto, recomendamos buscar la mayor cantidad de variables de fraseo posibles para luego elegir la que nos agrada, pensando siempre en la frase musical (no en la célula rítmica). Cabe destacar que el crecimiento de la tensión expresiva será directamente proporcional a una aceleración del ritmo melódico hacia la nota de destino³, acompañado de la dinámica y la articulación. Asimismo, la descarga y

³ Nota de mayor peso expresivo, que se elige como importante en la melodía, sonido hacia el cual se dirige la energía expresiva en un fraseo y donde descansa el mismo (Possetti, 2018).

decaimiento de la tensión expresiva producirá una desaceleración del ritmo melódico, dinámica y articulación.

El fraseo básico refiere a la interpretación que modifica el ritmo escrito respetando como puntos de llegada los tiempos 1 y 3 del compás (donde se encuentran las notas de destino). De este modo, podemos frasear con libertad dentro de los tiempos 1-2 o 3-4 del compás, no en la totalidad de la frase. Al respecto, podemos optar por dos distintos tipos de fraseo

- Fraseo cerrado, refiere a una interpretación que suele acumular sonidos de corta duración sobre el final, generando una expresividad nerviosa, rígida, de gran precisión rítmica.
- Fraseo abierto, refiere a una interpretación que suele utilizar valores atresillados, generando una expresividad relajada, más amplia, como “para atrás”. Esta forma de fraseo es de uso más moderno que el fraseo cerrado.

A modo de ejemplo, se ofrecen las dos propuestas interpretativas enunciadas a partir de la célula rítmica escrita:



Fig. 6: Célula rítmica escrita (Possetti, 2018, p.43)



Fig. 7: Ejemplo de interpretación con fraseo cerrado (Possetti, 2018, p.43)



Fig. 8: Ejemplo de interpretación con fraseo abierto (Possetti, 2018, p.43)

El fraseo extendido refiere a la modificación del ritmo escrito extendiendo o acortando los valores de las figuras rompiendo la barrera de los tiempos fuertes, es decir que las notas de destino no están ubicadas necesariamente en el tiempo 1 y 3 de cada compás, si no donde el intérprete decida. De este modo, la melodía se independiza de la base rítmica, se borran las líneas de compás y la libertad de fraseo es total. Cabe destacar que este tipo de fraseo se puede utilizar cuando la melodía esta orquestada como un solo y puede generar choques armónicos que pueden extenderse más o menos en el tiempo, lo que el intérprete decida en ese momento.

El fraseo extendido se puede hacer o eligiendo una nota por compás como punto de destino o fraseando la letra (si hubiese). Si bien “Buenos aires en llamas” no posee texto hablado, es aplicable el recurso de “decir”⁴, emparentando lo que sería la dicción con la articulación musical, sin condicionarse al ritmo escrito y pensándolo de un modo natural.

Interpretar este tipo de fraseo implica llevar a cabo procesos de aceleración que hacen anticipar la nota de destino elegida, o bien, procesos de desaceleración que hacen retardar su llegada. La elección de la misma es una decisión estética del interprete, quien decidirá si en determinado momento prefiere acentuar la sensación de tensión o reposo de acuerdo con la función que la nota destino represente dentro de la tonalidad, o convenga en el contexto de la obra. Para esto se recomienda analizar la frase, buscar notas de destino y la mayor cantidad posible de variables de frasear para llegar a ellas. Al respecto, podemos aplicar un recurso de fraseo por aceleración denominado “la pelotita”, el cual consiste en “acelerar la frase hacia la nota de destino, imitando al rebote cada vez más rápido de una pelota que cae al piso” (Possetti, 2018, p.55).

Tal como mencionamos anteriormente, los primeros 28 compases del 3er movimiento y el 5to movimiento completo de “Buenos Aires en llamas” fueron compuestos para piano solo. Durante estas secciones la mano derecha cumple una función melódico - expresiva y la mano izquierda realiza el sostén rítmico - armónico. Sin perder la idea de tempo, utilizaremos los dos tipos de fraseo básico antes mencionados, fraseos dentro del tempo, y optaremos principalmente por el fraseo abierto, con el consiguiente empleo de figuras atresilladas (a sabiendas de que posee mayor uso en general y que

⁴ Como sinónimo de expresar, frasear imitando las inflexiones del lenguaje hablado o la voz, haciendo hincapié en cómo decimos lo que queremos expresar, a qué palabra o signo de puntuación le damos importancia (Possetti, 2018).

aplica en secciones con este tipo de expresividad calma), y en menor medida utilizaremos el fraseo cerrado, pero prestando especial atención a lograr una expresión sonora relajada con la mano derecha sin perder la precisión en el pulso de la mano izquierda (que sí debe ser fiel a la rítmica escrita).

Es posible además que, en algún comienzo de frase o alguna frase en particular del 5to movimiento, optemos por utilizar el fraseo extendido, evaluando la posibilidad de frasear sin descuidar el ritmo armónico de conducción del movimiento. Finalmente, y como último recurso disponible, no desestimaremos la posibilidad de tocar cuadrado⁵, con el objetivo de resaltar por contraste, algún momento de mayor tensión expresiva dado por los diferentes tipos de fraseo anteriormente enunciados. Al respecto, para compensar la escasa variedad rítmica, acompañaremos la forma de tocar con movimiento en las dinámicas.



Fig. 9: Ejemplo de melodía principal en la voz superior de la mano derecha del pianista, apta para aplicar fraseo básico (abierto y/o cerrado). Compases 17 a 20, 3er movimiento

⁵ Este término hace referencia a la ejecución del ritmo escrito, sin modificaciones en el fraseo, articulaciones o tempo (Possetti, 2018).



Fig. 10: Ejemplo de melodía principal en la mano derecha del pianista, apta para aplicar fraseo básico (abierto y/o cerrado), fraseo extendido y no fraseo (cuadrado). Compases 8 a 16, 5to movimiento

Cabe destacar que, si bien las melodías en su composición ya poseen determinado el carácter rítmico o expresivo (por las cuestiones expuestas anteriormente), en las partituras de tango suelen estar escritas en un formato de melodía cuadrada e incluso figuran junto a un acompañamiento que sirve meramente de guía armónica, por lo que está en el intérprete y/o arreglador, darle el carácter adecuado para hacerlo sonar dentro del estilo lo que se quiere expresar en su ejecución. Si bien “Buenos Aires en llamas” posee detalles en sus notaciones que facilitan el acercamiento del intérprete a la música del tango, secciones como las ilustradas anteriormente dan cuenta de la importancia en el conocimiento y estudio previo del género para su apropiada interpretación.

En relación a este punto, y a la labor de los compositorxs, tiene sentido el hecho de escribir una melodía de una manera simple, cuadrada y sin mayores indicaciones, ya que la complejidad de una notación exactamente precisa en relación al fraseo, además de evidenciar que no es conveniente escribirla, dificulta la lectura y condiciona la espontaneidad y frescura del intérprete popular. De igual modo, en el terreno interpretativo, la ejecución del fraseo refiere más bien a una aproximación orientativa, y

más que una división metronómica del ritmo éste apela a una intención y decisión interpretativa, definiendo las intenciones que se le atribuyen a una melodía. Podemos concluir, entonces, que la alteración de las duraciones de los sonidos de una melodía cantable es con fines expresivos y que la función del fraseo es enfatizar el sentido expresivo de una frase musical, siendo sus formas las herramientas definitorias del género.

Ornamentaciones: En el tango, los adornos habituales incluyen apoyatura (superior, inferior o múltiple), mordente, grupeto, segunda menor, octava, repetición, arpeggio, apoyatura doble no por grado conjunto y glissando. En términos generales, su tratamiento interpretativo depende de si forma parte de una melodía expresiva o una melodía rítmica. En “Buenos Aires en llamas” no se observan indicaciones de adornos, sin embargo, las características estilísticas del género admiten que en segmentos de melodía expresiva en un solo, por ejemplo, puedan ser agregados (e incluso y luego, cambiados espontáneamente). En el piano estos segmentos aptos podrían ser, nuevamente, los primeros 28 compases del 3er movimiento y/o el 5to movimiento. Los adornos en la melodía expresiva pueden realizarse a gusto del interprete, sin perder de vista que su función es enfatizar el discurso melódico (resaltando una nota o una idea), pueden tomar relevancia de la nota real y deben ser utilizados con cuidado para no recargar el fraseo.

El caso del glissando al final del 6to movimiento se produce a través de una rápida sucesión descendente de sonidos sin alturas tonales determinadas y su función refiere a un “decaimiento indefinido del acorde” (Possetti, 2018, p. 207). A diferencia de otros glissandos más utilizados, este recurso tiene un comienzo acentuado y se toca disminuyendo, y surge de una imitación a los instrumentos de cuerda o de viento, los cuales pueden realizar un descenso de afinación y altura indefinida. La ejecución en el piano se realiza a partir de la nota inferior del acorde hacia el registro grave, como cierre del movimiento y de la obra completa, sin especificar la nota final de destino. Escrito para las dos manos, lo cual supone mayor destreza técnica, sugerimos utilizar la uña del dedo 1 (pulgár) en la mano derecha y la uña del dedo 3 en la mano izquierda, manteniendo postura del brazo relajada para lograr una sonoridad blanda y pareja, sin tensiones indeseadas.



Fig. 11: Ejemplo de glissando final. Compás 97, 6to movimiento

4.2. Características del acompañamiento (modelos de marcación).

En rasgos generales, en “Buenos Aires en llamas” el piano es el instrumento que principalmente brinda el sostén rítmico armónico, sin embargo, considerando los estudios de Possetti (2018), los modelos de marcación no se encuentran de modo completamente evidente o explícito. Al respecto, cabe destacar que la obra fue compuesta en el año 2003, y un motivo a considerar puede ser que hasta la publicación de Possetti (2018), el tango no contaba con métodos que pautaran sus convenciones u organizaran o sistematizaran las ejecuciones, o en todo caso, los métodos encontrados no provenían de sus propios hacedores, generando ciertas incongruencias hasta el día de hoy en relación a orquestaciones con notaciones variadas, confusas, e incluso, contradictorias en relación a la interpretación del género y el método seleccionado en la presente investigación (un caso de estas características refiere al empleo de la yumba, que analizaremos a continuación).

En relación a las articulaciones, en la partitura se observa una síntesis entre el marcato breve y percusivo y el ligado, como así también una síntesis aproximada de los patrones básicos repartiendo los ataques entre las dos manos, incluyendo variaciones rítmicas y cambiando los acentos constantemente. En términos interpretativos y para todos los casos que desarrollaremos a continuación, proponemos sostener siempre el tempo claro y no apresurar la ejecución, recomendando en todo caso el pensar el tiempo hacia atrás. Es fundamental no acelerar en los ff o retener en los pp y –a menos que el modelo de marcación requiera algún uso particular- utilizar de modo precavido el pedal de *sustain*.

Marcatos

Refieren a la articulación percusiva de los 4 tiempos del compás, y es el modelo de marcación más importante del género. En “Buenos Aires en llamas” los marcatos aparecen principalmente en el 1er y 6to movimiento, los cuales poseen los mayores segmentos de dinamismo, movimiento y dinámica.

- Marcato en 4 y marcato en 2 (o marcato en 1 y 3): En términos generales, la ejecución de las 4 negras debe pensarse lo más breve posible y con una articulación percusiva (como corcheas staccato y acentuadas), debe poseer un carácter ‘nervioso’, pero no duro ni tosco. Los bajos se ejecutan con toque de presión y pueden ser breves y percusivos o ligados: para el caso de la figura 16, los interpretaremos emulando la sonoridad del pizzicato de contrabajo; para el caso de la figura 17, que no posee indicación de articulación precisa escrita, los interpretaremos ligados, como notas de grado conjunto dentro del mismo arco el contrabajo. En ambos ejemplos de marcato en 4, el toque debe ser igual en cada uno de los tiempos.

Para el caso de la figura 18, evidenciaremos el marcato en 2 aplicando toque de caída libre en 1 y 3, y con el impulso generado tocaremos 2 y 4 (es decir, con menor intensidad).

Por último, el ejemplo de la figura 19 demuestra cómo en la obra coexisten variaciones de acentos y tempos dentro del modelo de marcación dispuesto. La flauta travesa también suele realizar acentos a contratiempo constantemente y no siempre en consonancia con el piano (ejemplo compás 57, 1er movimiento).

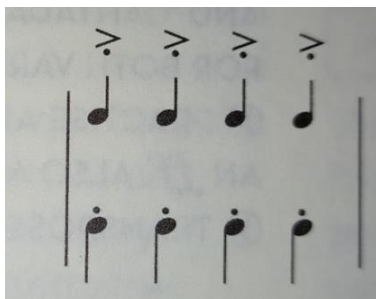


Fig. 12: Modelo breve y percusivo del marcato en cuatro (Possetti, 2018, p. 67)

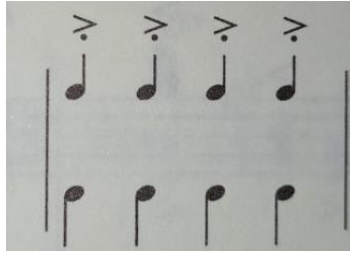


Fig. 13: Modelo ligado del marcato en cuatro (Possetti, 2018, p.67)

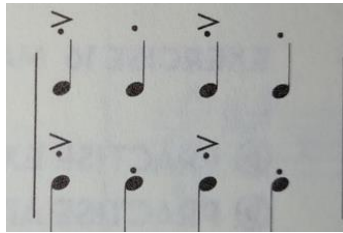


Fig. 14: Modelo con acento breve del marcato en dos (Possetti, 2018, p. 69)

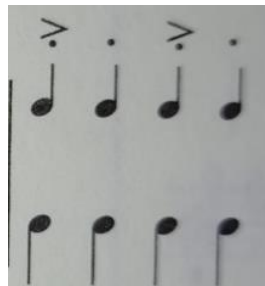


Fig. 15: Modelo con los bajos ligados del marcato en dos (Possetti, 2018, p. 69)



Fig. 16: Ejemplo marcato en 4. Compás 77, 6to Movimiento



Fig. 17: Ejemplo marcato en 4. Compás 57, 1er movimiento



Fig. 18: Ejemplo marcato en 2. Compases 3 a 5, 1er movimiento



Fig. 19: Ejemplo marcato en 4. Compases 40 y 41, 1er movimiento.

- Marcato con supresión del 2do y 4to tiempo y marcato en dos invertido: refieren a otros ejemplos del modelo que en la obra figuran en menor medida. El primer caso se puede ejemplificar en la figura 22, donde debemos articular las dos manos de igual manera con un acento breve y staccato para las negras. Para el caso del Marcato en dos invertido (figura 23) interpretaremos acento largo con toque de presión para tiempos 2 y 4, y con el impulso generado tocaremos los restantes. Utilizaremos, a su vez, pedal de sustain entre el 2 y 3, y entre el 4 y 1.

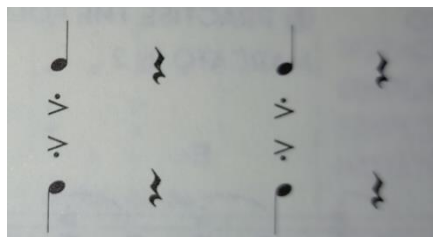


Fig. 20: Modelo marcato con supresión del 2do y 4to tiempo (Possetti, 2018, p. 81)

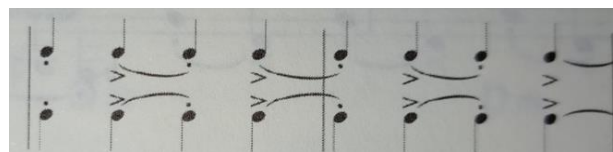


Fig. 21: Modelo marcato en dos invertido (Possetti, 2018, p. 81)



3

Fig. 22: Ejemplo de marcato con supresión del 2do y 4to tiempo. Compás 24, 1er movimiento



Fig. 23: Ejemplo de marcato en dos invertido. Compás 85, primer movimiento

Yumba

A propósito del ejemplo anteriormente ilustrado, aparece una figuración vinculada a este recurso, sin embargo, cabe mencionar que - tomando de referencia las consideraciones de Possetti (2018) - está implementado, al menos, de modo ambiguo. La yumba o yumbeado refiere a una forma de marcación con carácter meramente percusivo y rítmico. Su articulación posee una gran diferencia entre los tiempos fuertes (1 y 3) y los débiles (2 y 4) y en efecto, su nomenclatura vincula el sonido onomatopéyico “yum” a los tiempos fuertes y “ba” a los débiles.

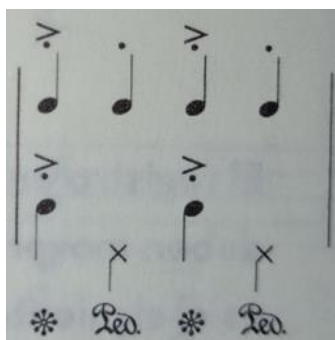


Fig. 24: Modelo de yumba (Possetti, 2018, p. 83)

En los tiempos fuertes los bajos pueden tener fundamental, fundamental y quinta, o fundamental quinta y 8va y ambas manos se articulan de igual modo, con toque de presión, ejecutando con un acento breve y buscando sonoridad percusiva. Los acordes en los tiempos débiles solo cumplen una función rítmica y se ejecutan con caída libre a partir del impulso generado en los tiempos fuertes. El bajo puede estar formado por la nota más

grave del piano o un cluster⁶ en la zona más grave del teclado (cualquiera de estas formas se representa con una nota tachada).

Para lograr el efecto deseado en términos interpretativos, en el cluster la mano debe caer armada, pero sin peso, es decir, relajada y liviana. Debe ejecutarse lo más corto posible y con un mínimo peso, apoyando la palma de la mano, no debe ser tocado fuerte ni acentuado (de hecho, su sonoridad debe resultar casi imperceptible, en algunos casos puede haber supresión directa de esos tiempos) y se debe utilizar el pedal de sustain para unir la sonoridad del 2 al 3 y del 4 al 1 (aunque no esté indicado).

A propósito de este recurso y su implementación en “Buenos Aires en llamas”, surge una problemática interpretativa relacionada a la escritura: tanto en el 1er y 4to movimiento se observa una especie de marcato en dos invertido fusionado con la yumba, lo cual desfigura el empleo de yumba descrito por Possetti (2018).

Al respecto, una publicación cercana al año de composición de “Buenos Aires en llamas” podría justificar el empleo del recurso tal cual lo escribió Aguirre (2003). Mauriño (2001) afirma que:

(...) la yumba es la acentuación de los tiempos fuertes de cada compás pero al revés de lo habitual, es decir, dando mayor énfasis al segundo y cuarto tiempo y atenuando el 1ro y el 3ro (...). Este efecto, muy usado por Piazzolla, consiste en un glissando descendente (la silaba yum) que finaliza con una nota en staccato una octava o una quinta más aguda (segunda silaba, ba) (Mauriño, 2001, p.248).

Considerando que la obra se compuso antes del año de publicación del método de Possetti (2018), podemos afirmar que las incongruencias respectivas en cuanto a la escritura y empleo de la yumba podrían aludir a una problemática temporal vinculada a la interpretación del recurso citado.

Síncopas

Al igual que el marcato, es uno de los modelos de acompañamiento más característicos del tango, y en “Buenos Aires en llamas” pueden encontrarse síncopas anticipadas y síncopas a tierra. En mayor o menor medida, y al igual que lo mencionado anteriormente, las mismas se encuentran como aproximaciones del patrón básico y como

⁶ Grupo sonoro de altura indefinida, generalmente grave, en el piano se ejecutan apoyando con la mano o el antebrazo sobre el teclado (Possetti, 2018).

resultante entre las dos manos, las cuales reparten los ataques y cambian acentos constantemente.

- Síncopa anticipada: de carácter más ágil que la síncopa a tierra, el peso dado por la acentuación se ubica en la corchea anterior del primer tiempo del compás y la funcionalidad de ésta se conoce con el nombre de arrastre. El acorde del primer tiempo (si lo hubiera) debe ser articulado con un acento breve y la corchea del primer tiempo lo más breve posible (aunque no esté indicado el staccato) y liviana. Para poder lograr sonido con peso deseado con el 5to dedo de la mano izquierda que produce el arrastre, Posetti (2018) sugiere implementar un recurso de los pianistas de tango que difiere de la escuela pianística clásica: refiere a no tocar con la yema si no con apoyando la 3er falange completa (e incluso parte de la 2da), inclinando la mano a 45 grados y depositando en ella todo su peso y el del brazo. Como alternativa se puede ejecutar la nota con el 4to y 5to dedo juntos, y el resto de las notas bien livianas y sin peso (esconder).

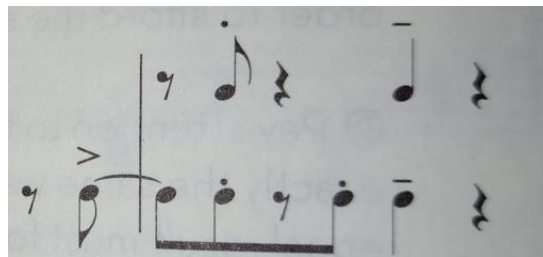


Fig. 25: Modelo de síncopa anticipada (Posetti, 2018, p. 94)



Fig. 26: Ejemplo de síncopa anticipada. Compás 18, 1er movimiento

- síncopa a tierra: de carácter más pesado que la síncopa anticipada, el peso dado por la acentuación se ubica en la 1er corchea del compás. En el primer movimiento de “Buenos Aires en llamas” una aproximación de este recurso se observa en compases 100 y 101, pero se encuentra fusionado con el marcato en dos (ya que acentúa únicamente el 3er tiempo). El arrastre se da a través una doble aproximación cromática que se utiliza de

modo sucesivo como impulso rítmico. Recomendamos el toque de caída libre para la primera negra del tiempo fuerte del compás (staccato) y acentuarla, aunque no esté escrito (para diferenciarla de la sincopa anticipada).

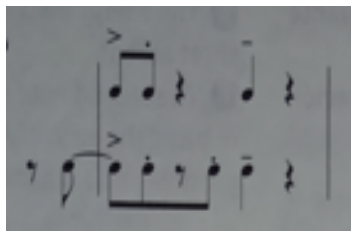


Fig. 27: Modelo de síncope a tierra (Possetti, 2018, p. 99)



Fig. 28: Ejemplo de aproximación a síncope a tierra/ marcato en dos. Compases 100 y 101, 1er movimiento

Umpa - umpa

Modelo variante del marcato en cuatro, toma el nombre de la onomatopeya referida a la polirritmia generada por el caminar del bajo y la armonía. Requiere el contratiempo entre el 2do y 3er tiempo (los tres acordes deben ejecutarse staccato y bien liviano) y el arrastre del cuarto tiempo al primero, sobre el cual recae el peso de la acentuación. Este recurso no fue encontrado de manera clara, pues los marcatos del primer movimiento acentúan el tiempo 3 (marcato en 1 y 3) o en su defecto se fusionan con la sincopa a tierra, pero acentuando siempre el tercer tiempo, lo cual dificulta su determinación.

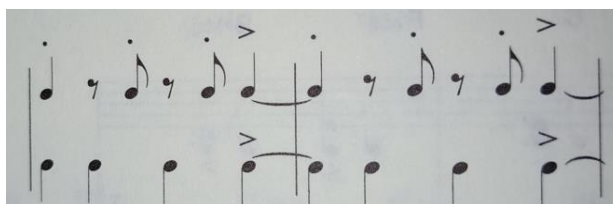


Fig. 29: Modelo de umpa-umpa (Possetti, 2018, p. 128)

3-3-2

Modelo derivado de la milonga campera, recurso explotado por Piazzolla. El nombre describe cómo están agrupadas las corcheas del compás según el lugar en donde caen los acentos. En “Buenos Aires en llamas” se presentan variantes por desfase de acentos, tal es el caso de los compases 51 y 52 del 1er movimiento (con subdivisión), compás 89 del 1er movimiento (sin subdivisión) y compas 92 del 6to movimiento (con subdivisión y por aceleración). Interpretaremos las notas acentuadas con toque de presión, descargando el peso y la energía necesaria para darle un carácter percusivo, considerando el concepto de mostrar y esconder (Possetti, 2018).

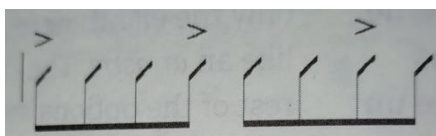


Fig. 30: Modelo de 3-3-2 con subdivisión (Possetti, 2018, p. 110)



Fig. 31: Modelo de 3-3-2 sin subdivisión (Possetti, 2018, p. 110)

Fig. 32: Ejemplo de aproximación a 3-3-2 con subdivisión. Compases 51 y 52, 1er movimiento



Fig. 33: Ejemplo de aproximación 3-3-2 sin subdivisión. Compás 89, 1er movimiento



Fig. 34: Ejemplo de aproximación 3-3-2 con subdivisión y por aceleración. Compás 92, 6to movimiento

Bordoneo

Modelo basado en el acompañamiento que realiza la guitarra en milongas camperas o sureras, el cual se produce pulsando con el dedo pulgar el ritmo 3-3-2 en las bordonas (las tres cuerdas graves) y arpegiando la armonía con los dedos restantes en las cuerdas agudas. Una aproximación a este recurso puede observarse en compas 24 del 5to movimiento, el cual posee arpeggios en su mayoría. Considerando que se trata de un acompañamiento asociado a un movimiento de carácter calmo, aplicaremos toque de presión evitando articulaciones enérgicas. Los bajos se ejecutan ligados y se destacan levemente las corcheas.

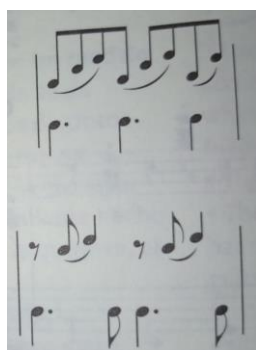


Fig. 35: Modelos de bordoneo (Possetti, 2018, p. 130)



Fig. 36: Ejemplo de aproximación a bordoneo. Compás 24, 5to movimiento

Otras polirritmias

Resulta acertado nombrar de este modo a todas las variantes que se presentan en “Buenos Aires en llamas” y que no necesariamente encuadran con los modelos presentados (por motivos anteriormente enunciados). Tal es el ejemplo de los compases 100 y 101 del 1er movimiento (polirritmia tipo 2). A grandes rasgos, las polirritmias surgen de la combinación del marcato en 4 o el 3-3-2 con una percusión de melodía o armonía sincopada, la cual se ejecuta con peso y toque de presión, resaltando así su función de contratiempo; la mano izquierda, si no posee indicación de articulación, se ejecuta legato.

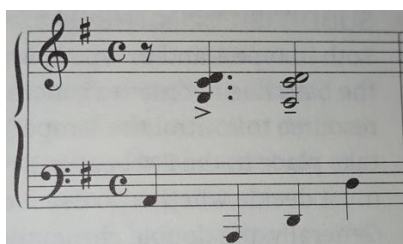


Fig. 37: Modelo polirritmia tipo 2, Posetti (2018, p 121)



Fig. 38: Ejemplo polirritmia. Compases 100 y 101, primer movimiento

Pesantes

Suelen ser utilizados en secciones calmas o como enlace entre secciones y permiten flexibilidad en el tempo en función de acompañar al fraseo solista. Pueden ser en 2 o en 4, y en ambos casos es fundamental tener control sobre el tempo y no destacar ningún sonido por sobre los demás, a excepción que esté indicado (lo cual depende de la intención del compositor y/o del contexto en el cual el modelo de acompañamiento está dispuesto, además de lo que sugiera la melodía en relación a las articulaciones). En el ejemplo de compases 51 a 53 (3er movimiento), el pesante acompaña una melodía ligada, de modo que interpretaremos la mano izquierda con toque de presión y articulación de portato (aunque no esté indicado), apoyándonos en cada nota y generando sensación de reposo.



Fig. 39: Modelo pesante en 2, Possetti (2018, p 91)



Fig. 40: Ejemplo de pesante en 2. Compases 51 a 53, 3er movimiento

Blancas y coral

Refieren a los modelos de acompañamiento para las secciones de mayor calma y menor actividad rítmica del tango (por lo general se ubican en fragmentos de corta duración, no más de 4 compases). Las blancas deben ejecutarse ligadas (aunque no este escrito) y con sonido cuidado, ofreciendo buen soporte armónica al solista, el cual posee gran libertad de fraseo.

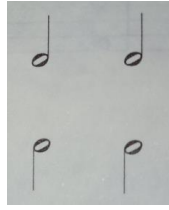


Fig. 41: Modelo de blancas (Possetti, 2018, p. 138)



Fig. 42: Ejemplo de blancas. Compases 30 a 33, 4to movimiento

Milonga

Precursora del tango y característica del folklore pampeano argentino y del Uruguay, la milonga ciudadana (a diferencia de la campera o surera) es rápida, y de carácter enérgico y ágil. En “Buenos Aires en llamas” se observan aproximaciones a la variante 2 (Possetti, 2018, p. 157) principalmente en el 4to y 6to movimiento. A continuación del modelo expuesto, y en los tres ejemplos siguientes, se observa una modificación en la articulación del primer tiempo y supresión del ataque de la primera corchea del segundo tiempo; y para el caso de los compases 31 y 32, además, una generación del modelo a través de la resultante entre las dos manos del pianista. El tempo debe ser claro y sin apresuramientos, y el énfasis estará puesto en el acento breve dispuesto.

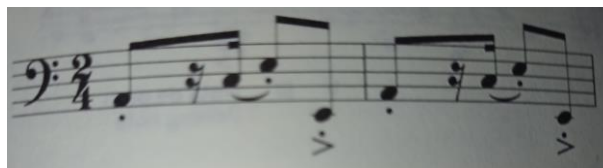


Fig. 43: Modelo de Milonga, variante 2 (Possetti, 2018, p. 157)



Fig. 44: Ejemplo de aproximación a milonga ciudadana. Compases 26 y 27, 4to movimiento



Fig. 45: Ejemplo de aproximación a milonga ciudadana. Compases 1 y 2, 6to movimiento



Fig. 46: Ejemplo de aproximación a milonga ciudadana. Compases 31 y 32, 6to movimiento

Vals

El 2do movimiento de “Buenos Aires en llamas” está compuesto con este modelo de acompañamiento y las herramientas rítmicas y expresivas anteriormente expuestas son aplicables durante toda la sección. En términos generales, la melodía (flauta travesa) suele ejecutarse no legato y el acompañamiento es regular y de carácter homogéneo, siendo fundamental el apoyo en el 1er tiempo del compás (en “Buenos Aires en llamas” algunos bajos poseen acentos, como en la fig. 48). Los acordes de la mano derecha se tocan staccato (aunque no esté siempre escrito, como en el caso de la fig. 49), livianos y

con toque de presión, y los bajos con su duración real (en los compases 2 y 3, por ejemplo, los bajos se prolongan al tener duración de blanca con puntillo).

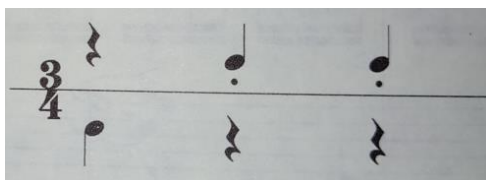


Fig. 47: Modelo de vals (Possetti, 2018, 180)



Fig. 48: Ejemplo de vals. Compases 2 y 3, 2do movimiento



Fig. 49: Ejemplo de vals. Compases 21 y 22, 2do movimiento

5. CARACTERIZACIÓN Y PROPUESTAS INTERPRETATIVAS PARA “LITORAL”

De acuerdo a la identificación, clasificación y caracterización de elementos populares del chamamé realizada por Costantini y Kutnowski Prati (2022), la construcción de criterios para el tratamiento interpretativo de “Litoral” se basa en la consideración de las siguientes características:

5.1. Características de la melodía

La rítmica en las melodías

Una característica esencial en las rítmicas de las melodías en el chamamé es el uso de la síncopa constante, al tener una base de acompañamiento tan firme a tierra, es posible acentuar y resolver en acentos débiles. En "Litoral", podemos ejemplificar esta característica en la presentación del tema en la flauta travesa, durante los primeros compases. En la obra se encuentran frases construidas en tiempos fuertes, pero el uso de síncopa es un elemento preponderante.



The image shows a musical score for Flauta (Flute) and Piano. The Flauta part is in the treble clef, and the Piano part is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The Flauta part starts with a melodic line in measure 1, marked *mp*. The Piano part provides a steady accompaniment with a bass line and chords. The score illustrates the use of syncopation in the flute melody.

Fig. 50: Ejemplo de síncopa constante (línea melódica flauta travesa).

Compases 1 a 4

Cambios de acentuaciones como recurso para variar melodías

A continuación, citaremos un ejemplo en el cual se expone la melodía correspondiente al tema en sol mayor, y luego, la misma, es variada a través de cambios

de acentuaciones, siendo algunos acentos desplazados y desfasados de los tiempos fuertes del compás, dándole un swing completamente diferente.



Fig. 51: Melodía flauta travesa. Compases 86 a 89



Fig. 52: Melodía flauta travesa variada por cambio de acentuación. Compases 94 a 97

Cuatrillos en la melodía

Algunos pasajes en el chamamé son de carácter rítmico e interpretados como repiques percusivos. La pianista Lilian Saba describe los repiques como cuatrillos, o como tresillo más una corchea, “con una intención rítmica” (Saba, 2005. p. 7). Sin embargo, es posible que los chamameceros no le llamen repiques, sino que sea simplemente un gesto rítmico típico, una expresión rítmica ya asimilada (Kutnowski Prati, Costantini (2022)). En “Litoral”, podemos interpretar esta característica de dos modos diversos: por un lado, a través de un cuatrillo ampliado en la flauta travesa en el compás 35, y también podemos percibir este elemento, aunque no figure escrito como cuatrillo, en el compás 153. Inferimos que se está buscando este tipo de sonoridad sobre el final de la obra, por el énfasis en el gesto rítmico al estar octavado y escrito en los dos instrumentos por igual. En el piano utilizaremos el toque de presión, y si bien las dos primeras células (semicorcheas) son más rápidas que las siguientes (corcheas), se compensan con la indicación de “pesante”, otorgando cierta libertad al intérprete, quien puede generar ese gesto, intención rítmica que menciona Saba (2005).



Fig. 53: Ejemplo cuatrillo “ampliado” en flauta travesa. Compás 35



Fig. 54: Ejemplo de aproximación a cuatrillo en flauta travesa y mano derecha del piano. Compás 153

Variaciones de las melodías en los instrumentos

Una de las prácticas más destacadas en el chamamé es la variación de la melodía. Es usual que se exponga el tema y luego variaciones, sucediéndose las mismas, en ocasiones, en niveles virtuosos. A nivel compositivo, la variación es un recurso utilizado en toda la obra. Se da por alternancia de orgánico (y de roles), y además, por recursos rítmicos, melódicos, armónicos, tonales y de dinámica que modifican el tema original, de manera gradual hacia el final durante toda la obra, aumentando en cada variación la dificultad técnico- interpretativa. Sólo por citar un ejemplo: la melodía inicial es expuesta en corcheas en flauta travesa en dinámica *mp* (figura 55), una variación es expuesta por la línea melódica del piano (mano derecha), en una sucesión de corcheas y semicorcheas alternadas en *mf*. A su vez, la variación se efectúa también con la flauta, tocando en sextas junto a la mano derecha del piano quien ahora posee el rol melódico (figura 56). Como mencionamos anteriormente, el recurso citado se lleva a cabo de diferentes modos durante

toda la obra, aumentando la dificultad de ejecución hasta terminar en niveles virtuosos que requieren gran destreza técnica. Recordando lo mencionado en el apartado sobre el chamamé, también se puede observar cómo la armonía estructural es relativamente sencilla, como comentamos oportunamente, para facilitar el desarrollo de las variaciones.

Fig. 55: tema inicial en flauta travesa. Compases 1 a 8

Fig. 56: variación del tema inicial. Compases 68 a 79

Cabe destacar que las ornamentaciones también pueden considerarse como recursos para llevar a cabo una variación y en el chamamé son fundamentales, ya que buscan ablandar el canto para que no suene acentuado. En relación a este punto, lxs instrumentistas poseemos ciertas ventajas frente a lxs cantorxs, ya que en el instrumento se puede ornamentar con mayor facilidad con apoyaturas, mordentes, rápidos arpeggios cambios súbitos en las dinámicas y en octavas, incluso dentro de una misma frase.

Algunas melodías son concebidas ya con sus adornos, como sucede en "Litoral", donde la resolución de los mismos figura escrita por el compositor. Si bien dicha obra no posee gran cantidad de ornamentaciones (las melodías asociadas al canto en general son rápidas y ligadas), podemos encontrar mordentes rápidos, notas de paso, apoyaturas simples y dobles (inferior y superior), bordaduras, grupetos. A continuación, algunos ejemplos.



Fig. 57: Ejemplo de ornamentaciones y rápidos arpeggios, con cambio súbito de octavas dentro de una misma frase. Compases 86 a 88, parte de flauta travesa



Fig. 58: Ejemplo de mordente escrito. Compases 111 y 112, parte de flauta travesa

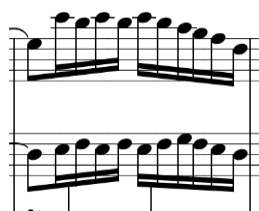


Fig. 59: Ejemplo de bordadura escrita. Compás 143, parte de flauta travesa y mano derecha del piano

Dinámicas y articulaciones

En rasgos generales, el chamamé se interpreta con gran rango dinámico. Un motivo puede ser la amplitud sonora que poseen el bandoneón y el acordeón, instrumentos que pueden tocar extremos dinámicos y modificarlos súbitamente sin mayor dificultad. De este modo, históricamente, lxs cantorxs de chamamé se caracterizan por cantar con gran volumen, amplio vibrato, y uso de registros agudos (Kutnowski Prati, Costantini, 2022). En contraposición, la participación de la guitarra y del contrabajo siempre supuso una problemática sonora por no poder equiparar de modo natural el rango dinámico de los demás instrumentos. En la necesidad de resolver este inconveniente, la formación demandaba la existencia de dos a cuatro guitarristas, y los mismos tocaban con púa y gran presencia, incluso - en ocasiones- haciendo el rasgueo con la púa. Para el caso del contrabajo, se estilaba tocar sin arco y tirando de la cuerda de una manera extremadamente percutida, para generar mayor sonido, permaneciendo estos gestos expresivos y estilísticos en la actualidad.

Claramente la formación de “Litoral” hace caso omiso a la problemática sonora-interpretativa antes mencionada. En efecto, la partitura denota una escritura de tipo minuciosa en relación a los reguladores de dinámicas, que incluyen desde fortísimos, a súbitos pianos, y que tanto la flauta traversa como el piano pueden interpretar sin mayores dificultades. Aun así, el pianista debe participar en la obra de un modo criterioso y medido en empatía y relación con las dinámicas de la flauta traversa, asumiendo un segundo plano cuando ésta lleve el rol del canto, melodía principal. De igual modo, en sectores donde la flauta posee rol acompañante, los registros utilizados son los medios, limitando naturalmente la posibilidad de sobresalir frente al piano.

Por último, y de modo más o menos explícito, en el piano se encuentran ciertas referencias en relación a técnicas características del estilo, para emular o evocar la sonoridad de la guitarra con púa (figura 60) o del contrabajo antes mencionada (figura 61). Al igual que en el tango, si se requiere que el pasaje sea interpretado con fluidez y sonido no agresivo utilizaremos toque de presión (presión y expulsión) y la nota subsiguiente subordinada a la primera. Si se requiere que el pasaje sea interpretado con cierta agresividad y un sonido más enérgico, en el piano utilizaremos la caída libre.



Fig. 60: Ejemplo de evocación de sonoridad de guitarra con púa. Recurso interpretativo expresivo generado por la dinámica y el tipo de articulación. Compases 86 a 88, parte de piano



Fig. 61: Ejemplo de evocación de sonoridad de contrabajo. Recurso interpretativo expresivo generado por referencia textual explícita. Compases 48 a 50, parte de piano

Melodías cantadas

Como mencionamos en el apartado anterior, para equiparar el volumen de los grupos que tenían acordeón -y antes de contar con equipos de sonido para amplificar- se cantaba con diferentes caracteres y matices, pero siempre con gran volumen para poder mantenerse al frente. Según Kutnowski Prati y Costantini (2022) “hay una cuestión de 'actitud' y de fuerza en esta música que empuja a 'salir' con el uso del vibrato, los cambios de timbre, así como los portamentos son muy característicos del género” (Kutnowski Prati y Costantini, 2022, p.19). Para el caso de "Litoral", suelen alternarse las voces a dúo con gran potencia, y todos los puentes (que en el chamamé suceden con intervenciones del acordeón y el bandoneón) son realizados por el piano, destacándose además los segmentos de acompañamiento en un segundo plano, permitiendo de este modo apreciar el vibrato en las melodías principales.

Con respecto a los portamentos (transición a una nota de un registro distante) en el chamamé, éstos suelen realizarse lentamente, con glissando, generando un sonido

particular. Un ejemplo de la utilización de este recurso expresivo en "Litoral" se produce en la flauta el compás 33, donde se encuentra escrito el portamento como recurso para llegar naturalmente a la nota MI5 del compás 34 (figura 62). Según Kutnowski Prati y Costantini (2022) este recurso expresivo notoriamente utilizado en el canto tiene una relación directa con el modo de hablar en la región de Corrientes y ayuda a construir el carácter picaresco que desea transmitir el género.



Fig. 62: Ejemplo de portamento hacia la nota MI 5. Compases 33 y 34, parte de flauta traversa

Melodía a dúo, dos o tres voces paralelas

Como mencionamos anteriormente, la realización de voces paralelas en sextas o terceras es una práctica típica dentro del género y propicia el desarrollo de variaciones sobre un tema. Es posible observar este recurso expresivo en gran parte de la obra "Litoral", donde el piano y la flauta traversa operan a dúo. Un ejemplo de voces paralelas en terceras puede observarse de modo distribuido entre las dos manos del pianista en la figura 63, donde comienza una variación del tema con semicorcheas sobre el tema inicial; y un ejemplo de melodías paralelas en sextas puede observarse en la figura 64, inicialmente entre la flauta y mano derecha del piano (compás 154), y posteriormente con la suma de otra melodía paralela en sexta, escrita para la mano izquierda del piano (compás 155). Todas las melodías confeccionadas con estas características serán ejecutadas con toque de presión.



Fig. 63: Ejemplo de voces paralelas en terceras, flauta traversa y mano derecha del piano. Compases 71 a 73



Fig. 64: Ejemplo de voces paralelas en sextas en flauta travesa y mano derecha; y posteriormente, flauta travesa, mano derecha y mano izquierda del piano. Compases 154 y 155

Flexibilidad en el tempo: frenadas, aceleraciones

Si bien la pulsación general en los chamamés es estable, en términos interpretativos asumimos que en ciertos momentos el tempo se flexibiliza, utilizando “accelerandos”, paradas (entre otros recursos expresivos) y asumiendo que por cuestiones técnicas y estilísticas, los cantores suelen, por ejemplo, frenar un poco el tempo y luego retomarlo y recuperarlo. Un ejemplo característico sucede en los finales del chamamé, y el caso de "Litoral" no es la excepción. Al respecto, el recurso expresivo que aplicaremos también proviene del tango, y refiere a “la pelotita” (Possetti, 2018, p.55), anteriormente explicado. La estructura de fraseo mencionada involucra al dúo a través de una textura homorrítmica y es de característica puramente melódica, ya que carece de modelo de marcación o base rítmico - armónica que contraste y mantenga un tempo estable, lo cual facilita la realización de rubatos⁷ o arrebatos⁸ que atraviesan la barrera del compás. Cabe destacar la importancia de que los dos instrumentos toquen de modo uniforme en todo el bloque sonoro, para poder generar claridad y fuerza, además de facilitar la aplicación del recurso en el ensamble, en términos interpretativos.

⁷ Rubato: (italiano, robado). Refiere a la aplicación de la pelotita en la textura de un tutti. Se ejecuta un compás con aceleración (pelotita) hacia el tiempo 1 del siguiente compás, acompañado por el crecimiento en la dinámica. No es fraseo básico porque si bien respeta la llegada al tiempo 1, atraviesa la barrera del tiempo 3 del compás. El efecto es que los valores se acortan hacia el comienzo de cada compás, cada vez más cortos por la aceleración hacia la descarga expresiva o nota de destino (Possetti, 2018, p. 252).

⁸ Arrebatado: forma especial de fraseo en conjunto que exagera la intención expresiva de cada nota, dando como resultado una gran modificación del tempo, la dinámica y la articulación. Efecto de descargar una gran cantidad de energía expresiva en cada nota, resultando un tempo más rápido y con acentuación en cada uno de los sonidos, articulación muy acentuada y efecto total de gran agitación (Possetti, 2018, p. 252).

A modo de ejemplo, mencionamos que a partir del compás 153 del compás en “Litoral” se encuentran algunos elementos disparadores que llevan a suponer la necesidad de implementar este recurso expresivo para generar el efecto y toque popular: la indicación de “pesante”, precedida de “más todavía” y luego seguida de una escala descendente en semicorcheas a dúo que luego asciende hasta finalmente reposar en la tónica (Sib), decodificando en términos interpretativos que el tempo precisa ir acelerando hacia una nota en la cual repose, recupere y estabilice (nota de destino). En este ejemplo el tempo es variado paulatinamente, pero se resuelve de modo abrupto, ya que sucede en un solo compás. Finalmente, culminado el recurso y arribado al reposo, el gesto estilístico se complementa con la indicación de “respirar”, aludiendo y evocando la pausa y respiración de la voz en el canto.

Por último, como mencionamos en el apartado relacionado a la aproximación analítica y estilo compositivo de la obra, cabe destacar la conclusión del chamamé con la característica cadencia del acordeón, que, acompañada por la indicación “amplio”, busca emular la apertura total del fuelle antes de cerrarlo por completo y reposar finalmente en el característico acorde chamamecero de tónica con sexta mayor.

The image shows a musical score for two systems. The first system begins at measure 150 and contains the lyrics "c r e s c e n d o" and "pesante". It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system begins at measure 154 and contains the lyrics "mas todavia" and "(respirar) amplio". This system also has treble and bass staves, with the bass staff showing a characteristic chordal accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 65: Ejemplo de flexibilidad en el tempo, frenadas, aceleraciones y cadencia final. Compases 153 a 157

5.2. Características del acompañamiento

Tal como hemos visto en apartados anteriores, inicialmente, el acompañamiento en el chamamé fue un rol asumido principalmente por la guitarra, siendo su sonoridad la conocida como característica del acompañamiento chamamecero. El mismo organiza el “ritmo básico” en compás de 6/8 para los sonidos agudos del rasgueo, y en 3/4 para los sonidos graves. Con la incorporación del guitarrón se dio lugar también al contrabajo, frecuentemente empleado por su mayor capacidad sonora y de tesitura. Su importancia para el acompañamiento, sobre todo cuando las formaciones son más numerosas, radica en el refuerzo de los golpes graves generalmente en 3/4; por ejemplo, las tres negras que dibujan el arpegio en el ritmo básico que veremos a continuación.

El acordeón y el bandoneón llevan principalmente un rol melódico, pero también suelen acompañar alternando melodía con las guitarras, o incluso acoplándose uno de ellos a la base cuando el otro melódico “canta” (Kutnowski Prati y Costantini, 2022). Su distribución rítmica al momento de acompañar se asemeja al rasgueo básico de la guitarra, pero con golpes omitidos o desplazados, como, por ejemplo, tocando un acorde donde la guitarra hace un rasgueo grave. Cabe destacar que en el acordeón se dividen las manos tocando mano derecha 6/8 y mano izquierda 3/4 como en el piano. Dicho esto, cabe reafirmar que en “Litoral” es principalmente el pianista quien dispone la interpretación al servicio de todo este tipo de sonoridades.

El piano en el chamamé fue ganando presencia a partir de la década de 1950 y con el transcurso del tiempo fue construyendo su lenguaje a partir de sonoridades definidas por los instrumentos ya establecidos. El mismo se elabora como una síntesis entre los golpes agudos de la guitarra en 6/8, y los golpes graves del contrabajo en 3/4, empleando también recursos del acordeón (Kutnowski Prati y Costantini, 2022). En “Litoral”, el piano es utilizado en sus dos roles (de melodía y de acompañante) y utiliza todos los recursos propios tanto de la melodía en el chamamé (expresados en el apartado anterior) como los recursos propios del acompañamiento en el chamamé.

La organización del acompañamiento propuesta por Kutnowski Prati y Costantini (2022) se dispone en cinco modelos existentes en la música del chamamé. A continuación, ejemplificaremos los mismos principalmente a partir de propuestas de adaptación al piano aplicadas a nuestro estudio de caso: básico, zapateo o síncopa, dos, parada y arpegios.

Cabe mencionar que para llevar a la práctica cualquiera de los casos descriptos a continuación, es fundamental destacar el sonido en los graves y no otorgar predominancia a los agudos (es decir, lo interpretado en 6/8). Estas consideraciones son fundamentales para abordar la interpretación de cualquiera de los géneros musicales birrítmicos.

Básico

La denominación del modelo refiere al “paso básico” de la danza, y es el más representativo del género, el rasgido característico de la guitarra chamamecera.



Fig. 66: Modelo básico, Kutnowski Prati y Costantini (2022, p. 28)

Como se puede observar, hay un doble indicador de compás, y esto se debe a la birritmia existente en el chamamé (para más detalle, revisar el apartado sobre birritmias). El 6/8 se encuentra emparentado a los sonidos agudos, mientras que los graves llevan el 3/4. En la figura 67 se observa una posible adaptación al piano en "Litoral", que –aunque con algunas pequeñas variaciones no estructurales- contempla el movimiento melódico habitual del contrabajo en la mano izquierda, y los golpes agudos en alusión a la guitarra en la mano derecha.

De este modo, y en términos interpretativos, sugerimos tocar la línea de bajos siempre suelta, sin ligar y con todo el peso del brazo, con el toque de caída libre, considerando que el contrabajo toca sin arco y tirando la cuerda de modo intensivo. En relación a la mano derecha, sugerimos tocar de manera apoyada, o más staccato, considerando el toque con púa de la guitarra que acompaña a la melodía (que en este caso lleva la flauta travesa).



Fig. 67: Ejemplo de adaptación al piano del paso básico. Compases 132 y 133

“Zapateo” o Síncopa

Refiere al “zapateo” de los bailarines en medio de un chamamé y generalmente se emplea en la aparición (o repetición) del segundo tema. Es de carácter rítmico y de utilidad para acompañar una sección donde la melodía posee mayores articulaciones y acentos.

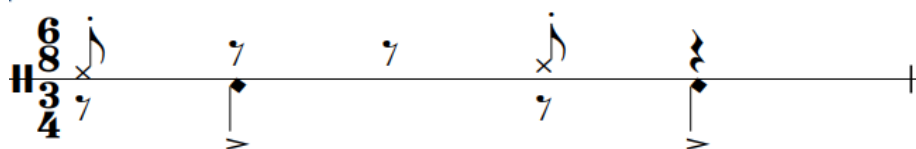


Fig. 68: Modelo “zapateo” o Síncopa, Kutnowski Prati y Costantini (2022, p. 29)

En “Litoral”, se presentan algunas ideas desprendidas del zapateo o síncopa, adaptadas al piano, las cuales serán ejecutadas con toque de presión. En cada ejemplo de los expresados a continuación, el ritmo resultante entre todos los sonidos propone pensar la pulsación en 6/8, dos pulsos por compás, lo que da una sensación de avance. El apoyo en la segunda corchea de cada grupo de tres corcheas se asimila al modelo presentado y al estar los golpes subdivididos se genera sensación de mayor exaltación rítmica.



Fig. 69: Ejemplo de aproximación al modelo “zapateo” o síncopa. Compás 59, parte de piano



Fig. 70: Ejemplo de aproximación al modelo “zapateo” o síncopa. Compás 100, parte de piano



Fig. 71: Ejemplo de aproximación al modelo “zapateo” o síncopa. Compás 135, parte de piano

Dos

Al pasar de tres a dos golpes por compás, este modelo produce una sensación de menor movimiento y un cambio en la marcha rítmica.

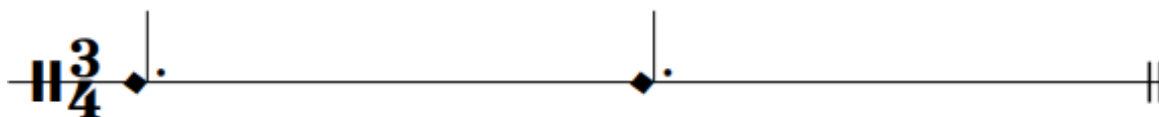


Fig. 72: Modelo Dos, Kutnowski Prati y Costantini (2022, p. 30)

Adaptado a la flauta travesa y/o al piano se presentan algunas ideas desprendidas del dos. Usualmente utilizado para los pasajes cadenciales (finales de frase), también se suele utilizar como recurso estilístico de variedad para pasajes de enlace e incluso con carácter melódico para generar contracantos, como podemos observar en el compás 89 (en flauta travesa) y en los compases 34 y 35 (parte de piano).



Fig. 73: Ejemplo de aproximación al Dos. Compás 89, parte de flauta travesa



Fig.74: Ejemplo de aproximación al Dos. Compases 34 y 35, parte de piano

Parada

Es una suspensión momentánea del acompañamiento, que puede darse como elemento de contraste para generar un nuevo clima o como final de una frase, ambas funciones aplicadas en “Litoral”.



Fig. 75: Modelo Parada, Kutnowski Prati y Costantini (2022, p. 30)

Adaptado al piano se presenta el ejemplo de parada en compás 156 (en negras con puntillo) y la indicación “respirar” funciona como fin de frase (luego de la ya mencionada aplicación del recurso de “la pelotita”) y elemento de contraste entre la sección anterior y la posterior para generar un nuevo clima, en este caso, la cadencia final característica del chamamé.



Fig. 76: Ejemplo de Parada. Compases 155 a 157 (final), parte de piano

6. CONSIDERACIONES FINALES, DESAFÍOS Y NUEVAS APERTURAS

Se propuso en la presente Memoria aportar una aproximación teórico-metodológica que contribuya a la construcción de criterios interpretativos sensibles a las cualidades de las obras seleccionadas, en tanto casos testigos de algunos desafíos posibles que comporta el abordaje de obras de cámara que incluyen elementos de la música popular argentina. En este sentido, mediante el análisis y reflexión en torno a nuestro objeto de estudio, se identificaron aspectos de las obras que pueden vincularse con el universo de la música académica y elementos propios de la música popular, indagando su comportamiento, modalidad de funcionamiento en el contexto discursivo de referencia y posibles abordajes interpretativos acorde a las características genérico-estilísticas de las producciones, relacionando los diversos aspectos y elementos específicos previamente identificados tanto al interior de las obras como también en relación con el contexto al cual las mismas refieren.

Es innegable la pertenencia de las obras abordadas al terreno de la música académica ya que sus instancias de composición, interpretación y recepción se inscriben dentro de este ámbito, volviéndose ostensibles las incidencias en el modo de concebirlas, materializarlas y ponerlas en circulación, operando plenamente dentro de la categoría Música de Cámara.

Para el caso de "Buenos Aires en llamas" la vinculación con la música académica se da de manera determinante a través de la forma; para el caso de "Litoral", a través del orgánico propuesto. Mas también pueden encontrarse elementos del jazz en relación al material armónico y se percibe una idea de búsqueda más allá de las categorías y limitaciones a un género, de una música que se nutre de otras músicas para conformar un todo, con características propias que construyen un lenguaje compositivo propio.

Los elementos del tango y del chamamé que contienen las obras analizadas se encuentran completamente integrados en las gramáticas de producción de los compositores, siendo parte de los elementos constitutivos. Los materiales empleados se relacionan con la forma de un modo integral y, haciendo eco con los postulados de Liut (2017), conviven procesos de hibridación de tipo horizontal y no jerárquico, tan característicos de la actualidad y nuestras músicas. Creemos que la tendencia a romper con las formas tradicionales responde a una necesidad generacional y cultural de estos tiempos.

En este sentido, destacamos el valor que comporta el vínculo directo—y por qué no también, horizontal y no jerárquico— entre compositorxs e intérpretes, siendo estxs últimxs principales aliadxs de lxs primerxs y cómplices en el complejo proceso de hacer música aquí y ahora. Para el caso de "Litoral", y a pedido de la maestra, Barbiero realizó una adaptación de la obra para flauta travesa y piano y ofreció la posibilidad de abordar la misma de manera conjunta (compositor e intérpretes). Para el caso de "Buenos Aires en llamas", Aguirre afirmó que no existen videos sobre la obra y destacó la importancia de hacer una nueva versión con músicxs de esta generación. Claramente ambos manifiestan su intención de contribuir a la búsqueda de una cultura musical argentina basada en un estilo de producción y realización propios, que — como bien afirma Liut (2017b)— “es una de las principales deudas que nos dejó el pasado siglo XX, tan ilusionado con la quimera de ser parte del ‘primer mundo de la música universal’ y poco preocupado por hacer las cosas bien, acá mismo” (Liut, 2017b, p. 8).

Para nuestro caso de estudio, no solo agradecemos la ventaja de contar con compositores presentes (en tiempo, espacio y contexto), sino principalmente su predisposición, humildad e intención de compartir, y llevar su música a una instancia de debate, revisión y discusión junto con intérpretes, entendiendo que las obras son mapas en constante transformación y “lxs continuadorxs” (en términos de Falú et al., 2011) actores imprescindibles, fundamentales en el proceso.

En términos generales, las dos obras en cuestión fueron compuestas para dúo de música de cámara. En ambos casos, la formación supone la misma importancia en las funciones que desarrollan cada uno de los instrumentos, sin someter ninguna parte por encima de otra. El virtuosismo en este tipo de obras se ve principalmente reflejado en la forma en que interactúan entre los dos instrumentos y generan diálogos contrapuntísticos, más allá del lucimiento individual.

En este sentido, resulta fundamental tener en claro qué rol se ocupa en cada momento, es decir, dentro de qué textura estamos en cada frase y si nuestra melodía es la única solista (solo), si tocamos una misma idea homorítmicamente con otro instrumento (soli), o si convive de modo explícito el formato de melodía acompañada, sólo por citar algunos ejemplos. Aun así, asumir que los roles de melodía y acompañamiento se encuentran claramente diferenciados y distribuidos en los dos instrumentos en cuestión implicaría adoptar una posición reduccionista. Tanto la flauta travesa como el piano operan en sus dos roles (principal y acompañante) y utilizan tanto recursos propios de la melodía como recursos propios del acompañamiento en el

tango y chamamé (respectivamente analizados en el desarrollo de la Memoria), con todas sus dificultades, diferencias en las posibilidades técnicas y salvedades ya enunciadas.

Sí cabe destacar, sin embargo, que de acuerdo al orgánico (dúos de flauta travesa y piano) y por las características de cada instrumento, el desarrollo y sostén armónico-rítmico queda generalmente en manos del piano, siendo este último también el que en secciones de solista aborda por completo la textura de la obra y las funciones propias asociadas a la melodía y acompañamiento.

En relación a este punto, dentro de las categorías de piano solista (Possetti, 2018) podemos encontrar en los dos estudios de caso, dos posibilidades: segmentos de piano dentro de agrupaciones reducidas (como cadencias o preludios, por ejemplo) y el piano solista propiamente dicho. La primera refiere, por ejemplo, al segmento entre los compases 114 y 121 en “Litoral” y los primeros 28 compases del 3er movimiento de “Buenos Aires en llamas”; la segunda, al 5to movimiento de “Buenos Aires en llamas”, compuesto para piano solo. En estos casos, al no depender de la interacción con otros músicos, lx solista puede realizar libremente (aunque de modo consciente) fluctuaciones de tempo en función de los recursos expresivos mencionados. Al respecto, los mismos deben estar enmarcados en el tipo de obra y su estilo, lo cual definirá el grado de libertad adecuado para el fraseo y demás aspectos considerados.

Desde lo específicamente musical a lo contextual podemos afirmar que el tango y la música de raíz folklórica se encuentran dentro de las manifestaciones más importantes del siglo XX y XXI en Argentina. Históricamente ambas involucran a la danza y provienen de la cultura popular, formando parte activa de un contexto que se va modificando. En concordancia con Possetti (2018) los cambios sociales y culturales deben encontrar permeabilidad en estos géneros para poder verse representados y reflejados por su lenguaje, por lo cual los procesos de construcción e interpretación musical no deberían ser rígidos, sino más bien flexibles. Estos géneros están compuestos por elementos que los identifican, constituyen y describen, conformando un todo. Según Possetti (2018), al encontrarnos con obras no convencionales, resulta fundamental hacer una lectura general y “analizar sobre qué capa o recurso de identidad simbólico planteó su trabajo el autor (...) por ejemplo, puede suceder que el material armónico no tenga una relación habitual con el género, pero las rítmicas o articulación sí la tengan. El intérprete debe tener una plena conciencia acerca de este recurso y exaltar el gesto musical sobre el que trabajó el compositor” (Possetti, 2018, p. 228), así como también promover mediante la incorporación de nuevos materiales el enriquecimiento de esta música.

De este modo, cabe destacar que a la información aportada por la literatura pianística y flautística clásica (estudios académicos y formación técnica), para poder abordar la interpretación de obras de cámara vinculadas con la música popular argentina, se deben incorporar conocimientos específicos del área y considerar las características estilísticas y expresivas de los géneros en cuestión, tales como sonoridades asociadas a los instrumentos característicos, recursos y modelos de acompañamiento y melodía, acentos, matices, fraseos, modos de articular, formas de manejar el tiempo, ornamentaciones adecuadas, entre otras cuestiones que abordamos en profundidad en la presente investigación. El proceso de asimilación es complejo, tanto por los desafíos técnicos que se presentan, como por las decisiones interpretativas que debemos tomar y nuestro propio bagaje musical previo.

La problemática de la escritura de la música popular (como el caso de la birritmia en la música de raíz folklórica argentina, el empleo de la Yumba en la partitura de “Buenos Aires en llamas” y/u otras aproximaciones y/o ambigüedades entre modelos presentados y ejemplos encontrados) afecta a la interpretación, y viceversa. Como ya hemos visto anteriormente, las partituras de las obras seleccionadas se encuentran bajo las convenciones de la escritura académica, situación que plantea una problemática porque yacen en un contexto que puede no favorecer la suficiente atención en las consideraciones correspondientes específicas y propias de la música popular argentina anteriormente enunciadas.

En la educación musical formal la partitura ocupa un lugar primordial, y en efecto, González (2001) afirma que al abordar músicas que no están concebidas desde los paradigmas de la música escrita (o más aún, las que refieren a tradición oral), la academia y la musicología tradicional tienden a reducir fenómenos ligados a la performance, mayoritariamente rítmicos. En sintonía con Goldsack et al. (2011) podemos concluir este punto asumiendo que, si bien el sistema de escritura que se utiliza para muchas de estas transcripciones populares es el europeo académico, aun presentando limitaciones en su uso en la música popular, sigue siendo una herramienta importante para su registro, ya que son las músicas mismas y sus hacedores los que definen su uso y las diferentes modificaciones o incorporaciones necesarias.

Resulta fundamental destacar que hasta el día de hoy no se contaba con métodos que pautaran estas convenciones u organizaran o sistematizaran las ejecuciones. En efecto, no es menor el hecho de considerar que tanto el tango como el chamamé fueron gestados originalmente por músicxs conocedorxs que en su mayoría no tenían formación académica, y que el registro escrito, históricamente, se redujo a una notación simplificada de alturas, rítmicas

elementales y armonías básicas, siendo la creación y trasmisión oral entre cultores y la ejecución improvisada o sin arreglos predeterminados –como tocar “a la parrilla”, por ejemplo (Possetti, 2018, p.70)- elementos y prácticas propias de la interpretación de los géneros en cuestión. Es por este motivo también que pueden encontrarse ambigüedades o diferencias entre lo que está escrito y lo que suena: este modo de escribir se fue adoptando como código propio entre lxs músicxs del género, con la finalidad de facilitar la lectura, pero siempre bajo la premisa de conocer esas convenciones para poder hacer una interpretación respetuosa.

La complejidad de una notación exactamente precisa en relación al fraseo, además de evidenciar que no es conveniente escribirla, dificulta la lectura y condiciona la espontaneidad y frescura del interprete popular. Del mismo modo, la repetición de un tipo de fraseo o modelo de acompañamiento interpretado siempre de un mismo modo genera, de manera más evidente, un funcionamiento mecánico y de rigidez interpretativa. Para evitar esto, resulta fundamental, entonces, efectuar ciertas variaciones en los elementos y gestos expresivos dentro del estilo y del género, a modo de permitir renovar la escucha.

En concordancia con Possetti (2018), una recomendación fundamental para interpretar fragmentos expresivos vinculados a la música popular argentina es buscar la mayor cantidad de variables de fraseo posibles para luego elegir aquella que identifique la intención musical que se quiera transmitir espontáneamente, en ese momento. Estas manifestaciones pueden darse a través de la modificación del ritmo, dinámica y/o articulaciones, realización de pausas, respiraciones del acompañamiento, contrastes dentro de una frase, entre dos frases o entre secciones, solo por citar algunos ejemplos posibles. La ejecución del fraseo refiere más bien a una aproximación orientativa, y más que una división metronómica del ritmo éste apela a una intención y decisión interpretativa. La determinación de estos gestos no puede ser aplicable ni factible si no se consideran sus características específicas y sus propios procesos de producción, circulación y legitimación.

“Litoral” y “Buenos Aires en llamas” contienen una gran cantidad de detalles de escritura en relación a indicaciones de articulaciones, fraseos y matices que, sumados a los elementos característicos de los géneros en cuestión y a los recursos interpretativos abordados, dan como resultado una combinación de obra musical de raíz folklórica y tango expresada en el papel con herramientas y recursos académicos (con todas sus virtudes y defectos). Ambas obras poseen este sistema de escritura minuciosa con la intención de acercar el lenguaje al intérprete, aunque, como mencionamos anteriormente, el estilo, sonoridad y toque no se genera a través de la

ejecución textual de la partitura, sino más bien a través del análisis profundo y específico de la música popular argentina y su historia, en sus múltiples aristas.

Entendemos y advertimos, entonces, que es arduo y constante el desafío de poder sortear las dificultades que conlleva la búsqueda de aproximar lo más posible el lenguaje académico al servicio del toque popular buscado, tanto para compositorxs como para intérpretes.

El camino para poder hacer una interpretación respetuosa de sus raíces, y poder generar un aporte consciente en la materia de estudio, precisa de nuestra libertad creativa dispuesta al servicio de –al menos- las consideraciones abordadas en la presente investigación. Según Falú et al, (2008):

Si unos defienden las raíces sin frutos y otros los frutos sin raíz, habrá que aprender del árbol que, además de inspirar aquellos términos tan remanidos, nos proporciona un sabio y natural ejemplo de equilibrio. El árbol tiene raíz y copa, pero su forma real no es la que habitualmente miramos o dibujamos, esto es, un tronco y sus ramificaciones hasta la copa. El equilibrio y la verdadera forma del árbol se produce por la ramificación de su raíz en un proceso oculto a nuestra visión, pero que reproduce bajo tierra la forma que vemos arriba de su tronco (Falú et al, 2008, p.11)

El enfoque musicológico desde el que se abordan casos de estudio como los tratados en el presente trabajo precisa también, y necesariamente, de una particular sensibilidad y rigor metodológico para atender la especificidad del discurso musical. Resulta fundamental concebir a la expresión sonora como un fenómeno social contextualizado, colocando de ese modo en escena las condiciones de producción discursiva, sus alcances simbólicos, las maneras de articularse con el contexto cultural (y remitir a él) y, finalmente, sus modalidades específicas de funcionamiento en relación a las características propias de los géneros populares, a los efectos de, finalmente, captar el modo en que dichas músicas suenan, inscribiéndose en algún sentido en sus lógicas particulares.

Una vez finalizado este proceso consideramos que tanto las diferentes instancias de reflexión desarrolladas, como los aportes metodológicos y su respectivo campo de acción podrían representar una contribución no solo a la difusión de obras de cámara argentinas inexploradas, y a su interpretación musical, sino, además, a la expansión estética del lenguaje musical del chamamé y del tango, hacia una mayor comprensión y asimilación en instituciones de enseñanza académica. Resulta fundamental insistir, desde el aula, en el fomento, desarrollo y sistematización del estudio de la música popular argentina desde sus hacedores y desde las perspectivas analíticas correspondientes.

Podemos asumir que la contemporaneidad (en tanto tiempo, espacio, contexto, formas e intenciones, y la vinculación entre todas estas partes al interior de la música en la actualidad social) y la toma de conciencia sobre las implicancias interpretativas que esto trae aparejado, también son rasgos propios y constitutivos que se manifiestan en la música popular. Asimismo, el involucramiento social de los compositores en cuestión, actuales, argentinos, es rotundo; las obras seleccionadas poseen una identidad cultural local con fuerte sentido de pertenencia al tango y al chamamé, sus títulos describen, enmarcan y contextualizan concreta, actual y geográficamente a nuestro país, interpelándonos en nuestro lugar de intérpretes y desafiándonos en relación a la construcción de nuestros criterios interpretativos. Es así que la relación tan estrecha de “Buenos Aires en llamas” y “Litoral” con la contemporaneidad también vuelve necesaria una constante re - conceptualización del objeto de estudio y su respectiva problemática, ya que sus modos de existencia, permanencia y subsistencia tienen que ver con el momento y el lugar desde donde se producen, y lxs intérpretes somos la vía de transmisión y la responsabilidad de canalización de esta historia que no se informa: se construye, se provoca, se discute, se interpela, se interpreta; y nos necesita ávidxs para las constantes -e imprescindibles - tomas de postura.

7. BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR, María del Carmen (2009) *Aprender a escuchar música*. Buenos Aires: Edición de autor.
- AGUILAR, María del Carmen (1991) *Folklore para armar*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- ALCHOURRÓN, Rodolfo (1991) *Composición y Arreglos de Música Popular*. Buenos Aires: Ricordi.
- ASCÚA, Pablo; MEDINA, Luis y VÁZQUEZ, Hernán (2003) “Remo Pignoni. Acercamiento a la contextualización del autor y su obra”, Monografía para la Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del S. XX, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Mendoza, 52 p.
- CÁMARA, Enrique (1999) “Folclore musical y música popular urbana ¿Proyecciones?”, en R. Torres (ed.) *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM. International Association for the Study of Popular Music*. Chile: Dolmen Ediciones, p. 329 – 340
- DEZILIO, Romina (2020) *Lita Spena. Sonata para Piano*, Buenos Aires, EDAmus – Editorial del Departamento de Artes Musicales, 73p.
- FALÚ, Juan; SABA, Lilián; PILAR, Andrés (2008) *Cajita de Música Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- FERNANDEZ, Paula (2009) *Caminos Naturales: del folklore de proyección a la música popular de raíz folklórica*, Tesis de grado, Universidad Nacional de Villa María. http://biblio.unvm.edu.ar/opac_css/doc_num.php?explnum_id=731
- GOLDSACK, Elina y LOPEZ, María Inés (2012) “El Análisis en Música Popular. Puntos de partida para diversas instancias pedagógicas”, *Revista Neuma Vol 2 Año 5*, Talca, Universidad de Talca, pp. 82 a 97.
- GOLDSACK, Elina; PÉREZ, Hernán; LÓPEZ, María Inés (2009) “Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe”. Aportes desde el Proyecto ‘Los géneros en la música popular de la ciudad de Santa Fe. Cruzamientos e hibridaciones durante la década del ‘80’, *Revista Nro. 13 ISM- UNL*, Santa Fe, p. 54 – 80.
- GONZALEZ, Juan Pablo (2001) “Los estudios de Música Popular en América latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista musical chilena*. N° 195. Santiago de Chile, p. 38 - 64.
- GONZALEZ, Juan Pablo (2007) “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”, *Revista transcultural de música*. Trans. N° 12.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2013) *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GUERRERO, Juliana (2012) “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16. Buenos Aires.
- GUERRERO, Juliana (2014) “Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la "música de proyección folclórica" argentina”, *RUNA, archivo para las ciencias del hombre*, Buenos Aires. p.51 -66
- KUTNOWSKI PRATI, Ailen; COSTANTINI, Nahuel (2022) *Sonoridades del litoral. Adaptaciones de Chamamé para piano, oboe y corno inglés*. Tesis de grado. UNSAM
- LIUT, Martín (2017a) “Sur o no sur. Música, identidad y nación alrededor del colapso económico y político de la Argentina en 2001”, IX Congreso Chileno de Musicología: “Música en tiempos de crisis”, 20p.
- LIUT, Martín (2017b) “Algunas noticias de lo que va del Siglo XXI: ampliación del territorio, músicas impuras y arte sonoro en la Argentina”, Texto para la mesa redonda de apertura, en Actas de las Primeras Jornadas de Músicas Actuales “Nuevos Jardines en el Servente”, Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, La plata. (En prensa).
- LOPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL, Úrsula (2014) *Investigación Artística en Música*. Barcelona: ESMUC.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2011) “Lo original de la versión: de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”, *Revista del Instituto superior de Música –UNL. CONSENSUS* 16 (1), Santa Fe, p. 57 – 82.
- MADOERY, Diego (2007) “Género – tema – arreglo. Marcos teóricos e incidencias en la educación de la música popular”, *Actas de I Congreso latinoamericano de formación académica en música popular*, UNVM, Córdoba.
- MADOERY, Diego (2000) “Los procedimientos de producción musical en música popular”, *Revista el Instituto Superior de Música UNL*, Nro. 7, Centro de publicaciones UNL, Santa Fe. p. 76 - 93.
- MANSILLA, Silvina Luz (2011) *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet musical.
- MENDÍVIL, Julio (2016) *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet musical
- MINGARINI, Inés (2010) *La sonata tanguera: síntesis dialéctica de la música académica y la música popular. Análisis de la Sonata tanguera Buenos Aires en llamas, del compositor Pablo Aguirre*. Tesis de grado. UNL.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (1992) “Corrientes musicales de Corrientes, Argentina”, *Revista de Música Latinoamericana Vol 13, N°1*. <https://www.jstor.org/stable/780062>
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (1996) *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del sol.

- PIÑEYRO, Enrique Antonio (2005) *El chamamé: Música tradicional de Corrientes (génesis, desarrollo y evolución)*. Corrientes: Moglia ediciones.
- PISTON, Walter (1984) *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- PLESH, Melanie (1996) “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología 1*. Córdoba. p. 57 – 68
- POSETTI, Hernán (2018) *El piano en el tango*. Buenos aires: Ediciones Tango Sin Fin.
- PRENDES, Marcia (2016) *Aproximación a la música para piano solo de Remo Pignoni a partir de cuatro chacareras*. Tesis de grado, Universidad Nacional del Litoral (UNL).
- PRENDES, Marcia (2020) Músicas populares en debates académicos, o ¿cada carancho a su rancho? *Revista Del ISM*, (17), 122-132. <https://doi.org/10.14409/rism.v0i17.9717>
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma.
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2006) “La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”, *Revista Transcultural de Música*, Nro. 10. Barcelona, 19 p.
- OCHOA, Juan Sebastián (2016) Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas. CALLE14 *Revista de investigación en el campo del arte*, 11(19).
- ROSEN, Charles (1987) *Formas de Sonata*. Barcelona: Labor.
- SABA, Lilián (2005) *Piano folklore*. Buenos Aires: EMPA
- SÁNCHEZ, Octavio (2004) *La cueca cuyana contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo.
- TAGG, Phillip (1982) “Analyzing Popular Music 2: Theory, Method and Practice”, *Popular Music 2*, p. 37-65. <http://tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf> (Traducción CAI+D “Música popular argentina. Procesos de hibridación y circuitos alternativos de circulación a partir de la apertura democrática” p.49)
- TARASTI (2015) “The Concept of Genre: In general and in Music”, *Music: Function and Value*, vol. 1, ed. Tereza Malecka, Ma gorzata, Paw owska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, p. 34.
- VEGA, Carlos (1979) “Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos” *Revista Nro. 3 del Instituto de Investigaciones Musicológica Carlos Vega*, UCA, Buenos Aires, p. 4 - 17